



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

IL CONFRONTO LETTERARIO

57, GIUGNO 2012

QUADERNI DI LETTERATURE STRANIERE MODERNE E COMPARATE
DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CONSIGLIO DIRETTIVO:

ELISA BIANCARDI (<i>Univ. di Pavia</i>)	JOSÉ LARA GARRIDO (<i>Univ. de Málaga</i>)
EMMANUEL BURY (<i>Univ. de Versailles – Saint-Quentin-en-Yveline</i>)	MARTIN McLAUGHLIN (<i>Magdalen College Oxford</i>)
GIOVANNI CARAVAGGI (<i>Univ. di Pavia</i>)	GIUSEPPE MAZZOCCHI (<i>Univ. di Pavia</i>)
† GIORGIO CUSATELLI (<i>Univ. di Pavia</i>)	JOHN MEDDEMEN (<i>Univ. di Pavia</i>)
SILVIA GASTALDI (<i>Univ. di Pavia</i>)	PAOLO PINTACUDA (<i>Univ. di Bari</i>)
GIORGETTO GIORGI (<i>Univ. di Pavia</i>)	JAUME PORTULAS (<i>Univ. de Barcelona</i>)
LIA GUERRA (<i>Univ. di Pavia</i>)	CARLA RICCARDI (<i>Univ. di Pavia</i>)
SVEN HANUSCHEK (<i>Ludwigs-Maximilians- Universität – München</i>)	ELISA ROMANO (<i>Univ. di Pavia</i>)
UTE HEIDMANN (<i>Univ. de Lausanne</i>)	CESARE SEGRE (<i>Univ. di Pavia</i>)
TOMASO KEMENY (<i>Univ. di Pavia</i>)	EUGENIO SPEDICATO (<i>Univ. di Pavia</i>)
DAVID KONSTAN (<i>Brown University</i>)	LEONARDO TERZO (<i>Univ. di Pavia</i>)
	SABINE VERHULST (<i>Univ. de Gand</i>)

COMITATO REDAZIONALE:

ANNA ALBERTINA BELTRAMETTI (<i>Univ. di Pavia</i>)	VITTORIO FORTUNATI (<i>Univ. di Pavia</i>)
SILVIA CAMPESE (<i>Univ. di Pavia</i>)	MARUSCA FRANCINI (<i>Univ. di Pavia</i>)
† ANGELO CANAVESI (<i>Univ. di Pavia</i>)	ORNELLA GIANESIN (<i>Univ. di Pavia</i>)
ROBERTO CRESPO (<i>Univ. di Pavia</i>)	SILVIA GRANATA (<i>Univ. di Pavia</i>)



In copertina: Bruegel Pieter il Vecchio, *La Torre di Babele*, 1563,
Vienna, Kunsthistorisches Museum.
© 2006, Foto Austrian Archive/Scala, Firenze.

IL CONFRONTO LETTERARIO

Periodico semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Pavia, n. 570/02 dell'11-4-2002

Direttore responsabile: Giorgetto Giorgi

Gli articoli proposti per la pubblicazione sono esaminati da due referee, coperti da anonimato, che ignorano il nome dell'autore e di cui almeno uno è esterno al consiglio direttivo. L'accettazione per la pubblicazione è subordinata ad eventuale revisione, secondo le indicazioni dei referee stessi.

Abbonamento annuale: 28,00 euro (incluse spese di spedizione)
Versamento su Conto Corrente Postale n. 16205221, intestato Ibis, Como;
oppure su Conto Corrente Bancario, c/o Credito Valtellinese, Como,
IBAN: IT 71 Y 05216 10903 00000 00996 73

Ibis edizioni

via Crispi 8, 22100 COMO

sede editoriale: via Folla di sotto 29, 27100 PAVIA, tel. 0382-32021

www.ibisedizioni.it, e-mail: info@ibisedizioni.it

La rivista è a disposizione in formato elettronico sul sito dell'editore gratuitamente per gli abbonati. I non abbonati possono consultare la versione elettronica richiedendo una password a pagamento.

© Ibis, Como – Pavia 2012

ISSN 0394-994X

ISBN 978-88-7164-406-6

CONTRIBUTI

- 7 Ornella Gianesin, *«El Vasauro» de Pedro de Oña: un poema épico barroco y sus fuentes. I: los historiadores*
- 53 Giulia Delogu, *Il «Parnasso democratico» di Bernasconi e la «Raccolta» di Storno Bolognini: tra influsso francese e magistero pariniano*
- 73 Françoise Bonali Fiquet, *Marguerite Yourcenar 'collaboratrice' dei «Cahiers du Sud» negli anni Trenta*
- 81 Enrico Guerini, *Julien Green e il teatro del 'perturbante'*
- 101 Francisco J. Escobar, *Pervivencia de «Wozzeck», de Alban Berg en «Invención sobre un perpetuum mobile», de Valente (con Celaya y Leopoldo M^a Panero como telón de fondo)*
- 135 X. Antón Castro, *Octavio Paz y el presente como estética. El cuerpo y el tiempo frente al futuro*
- 147 Nicola Ribatti, *Fotografia e 'postmemoria' in «Pawels Briefe» di Monika Maron*

RECENSIONI

- 175 Silvia Granata (R. Capoferro, *Empirical Wonder. Historicizing the Fantastic, 1660-1760*)
- 178 Paolo Tanganelli (J. Blasco, *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética: Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez*)
- 183 Vera Cantoni (D. Kennedy, *The Spectator and the Spectacle. Audiences in Modernity and Postmodernity*; H. Freshwater, *Theatre & Audience*)
- 188 Vittorio Fortunati (L. Sozzi, *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale*)
- 190 Paola Martinuzzi (*Figure e intersezioni: tra danza e letteratura. Con un saggio di J. Lotman inedito in Italia*)
- 194 Giuseppe Mazzocchi (M. Á. Pérez Priego, *La edición de textos*)
- 198 Giuseppe Mazzocchi (P. Cherchi, *La rosa dei venti: una mappa delle teorie letterarie*)

203 ABSTRACTS

FRANCISCO J. ESCOBAR

Pervivencia de «Wozzeck», de Alban Berg en «Invención sobre un perpetuum mobile», de Valente (con Celaya y Leopoldo M^a Panero como telón de fondo)

A Joan Martínez Colás, director de orquesta y creador de la ópera collage, por nuestros «fragmentos para un proyecto futuro».

«La palabra canta. De ahí que no haya poesía que no sea, en su raíz última, canción». Con estas palabras, José Ángel Valente (1929-2000) ponía de relieve, en su ensayo *El cante, la voz*, el hecho de que el canto poético fuese equiparable a una melodía, evocando para tal símil su prístino origen musical¹. Por esta razón, de la lectura de su obra se desprende – en consonancia con estas notas iniciales de poética – su visión de la escritura como un proceso de percepción paulatina de un determinado concepto musical vinculado al ritmo desde un estado de espera y escucha, entendida esta última como acuidad². De hecho, al decir de su principal editor – Andrés Sánchez Robayna –, Valente posee, ya desde sus primeros compases como poeta, una «clara conciencia de la música verbal»³. Así lo

¹ J. Á. VALENTE, *El cante, la voz, Obras completas II. Ensayos*, ed. de Andrés Sánchez Robayna, con introducción y recopilación de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2008, pp. 625-629 (p. 625). Al estudio de este ensayo y la lectura que realiza Valente de la estética musical del flamenco dedicamos el artículo *Sobre Valente y lo jondo: notas de poética*, «Studi Ispanici», en prensa. Asimismo, estamos ultimando una monografía circunscrita a los vínculos estéticos entre la literatura y la música en la obra de Valente en la que dedicamos su capítulo correspondiente a compositores que se citan en estas páginas tales como Beethoven, Schönberg o Webern.

² Es decir, con facultad de distinguir los matices agudos y graves de los sonidos musicales emitidos en lo que hace a textura y ámbito tímbrico. A este tecnicismo alude Valente, entre otros lugares, en una anotación realizada en su diario con fecha del 19 de abril de 1987, germen embrionario de su texto *Cómo se pinta un dragón* (en J. Á. VALENTE, *Ensayos* cit., pp. 458-460, p. 460): «Cuando en el camino hacia la escritura percibimos un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin duda, de naturaleza radicalmente musical, algo que remite al número y a la armonía, la escritura ha empezado a formarse. Escribir exige, ante todo, del oído una gran acuidad»; cf. J. Á. VALENTE, *Diario anónimo (1959-2000)*, ed. de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 246.

³ Introducción a J. Á. VALENTE, *Obra completa. I. Poesía y prosa*, ed. de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2006, p. 12.

FRANCISCO J. ESCOBAR

deja ver el escritor gallego en sus fundamentos de poética literaria, plasmados, por lo general, en su diario, varios ensayos sobre estética y algunas entrevistas en las que manifiesta la importancia de la música en la forja pausada y medida de sus composiciones.

En efecto, en una de estas declaraciones, Valente dedica una especial mención a los vínculos estéticos entre la palabra poética y el discurso musical, que él descubre en compositores contemporáneos de la talla de Arnold Schönberg y su discípulo Alban Berg, Edgar Varèse y Anton Webern, por citar algunos nombres representativos. Este último músico, en particular, influyó en el imaginario poético de Valente por su concepto de brevedad, concentración y silencio expresivos⁴.

Ahora bien, entre los compositores referidos, Alban Berg se erige como uno de los más valorados por nuestro poeta, sobre todo, por *Wozzeck*, ópera dodecafónica en tres actos basada en el drama póstumo de Georg Büchner⁵. Dice así Valente a propósito del músico austríaco:

-Yo he llegado a la música más tarde que a la pintura, pero he recibido de ella un inagotable caudal. He aprendido mucho de la mutua potenciación de la música y la palabra en Schoenberg y, sobre todo, en ese lugar de la aventura moderna que es para mí el *Wozzeck* de Alban Berg. Sin duda, yo he sido profundamente modificado por la escucha de ciertos compositores, como Varèse o Webern. La música breve, precisa, fulgurante, de Webern fue para mí un encuentro radical⁶.

En otro momento de la entrevista, Valente vuelve a mencionar la ópera de Berg – a la que se refería en el texto precedente como «ese lugar de la aventura

⁴ Para el concepto de silencio y su proyección simbólica en el imaginario poético de Valente, véase: C. CAULFIELD, *Meditaciones sobre la metáfora del silencio en la obra de José Ángel Valente*, «Silence in Hispanic Literature. Monographic Review», XVI, 2000, pp. 147-161.

⁵ La obra se estrenó el 14 de diciembre de 1925 en la Ópera de Berlín. Por nuestra parte, hemos manejado la versión dirigida por P. BOULEZ – al que alude Valente, en ocasiones, como autoridad – con la orquesta y coro de L'Opéra de París (París, Sony, 1966). Citamos, igualmente, el libreto a partir del texto manejado por Boulez. Sobre *Wozzeck* y sus implicaciones en otros discursos estéticos, véanse: B. MUÑOZ, *Dodecafonismo y sociedad de entreguerras: el reflejo del conflicto social en el «Wozzeck» de Alban Berg*, «Reis», LXXXIV, 1998, pp. 259-274; M. VIEIRA, *Erros de diagnóstico na arte e na vida: Wozzeck no consultório do Doutor*, «Revista portuguesa de musicologia», XII, 2002, pp. 177-200; P. GONZÁLEZ, «Wozzeck», de Alban Berg, «Ritmo», DCCXCIII, 2007, pp. 76-77; F. SANTOS, *Wozzeck ante el abismo*, «Nueva revista de política, cultura y arte», CXI, 2007, pp. 130-138; y E. ENCABO, *Cuerpos vividos, cuerpos contruidos: vidas precarias en «Wozzeck» (de C. Bieito)*, en *Congreso Internacional Imagen-Apariencia*, Murcia, Universidad, 2009, pp. 1-15.

⁶ M. ARANCIBIA, *Palabras y ritmos: el don de la lengua. Entrevista*, «Quimera», XXXIX-XL, 1984, pp. 83-86 (p. 86).

Pervivencia de «Wozzeck» en «Invención sobre un perpetuum mobile»

moderna» –, en esta ocasión, en diálogo con la expresión artística de Beethoven, Varèse y Webern. Una vez más, el escritor manifiesta su deuda respecto a *Wozzeck*, evocando ahora su poema «Invención sobre un perpetuum mobile», de *Interior con figuras* (1976):

Hay poemas y fragmentos de poemas míos que vienen directamente de la música. Por ejemplo, el título y el final del poema «Invención sobre un perpetuum mobile» de *Interior con figuras* evocan el final de *Wozzeck*. En el mismo libro, «Arietta, Opus 111» remite a esa infinitud del espacio creador a la que se abren las tres últimas sonatas de Beethoven⁷.

Como se ve, señala Valente que el título y cierre de «Invención» tienen su correspondencia en el desenlace de *Wozzeck*. Por ello, pasaremos, seguidamente, al análisis de tales huellas, abogando para dicho propósito por un análisis comparado entre las dos obras. Nuestro estudio nos permitirá, además, proponer unas reflexiones sobre la génesis compositiva de «Invención», considerando como telón de fondo sendas polémicas literarias protagonizadas por Valente con motivo de su desavenencia – estética y personal – con Celaya y Leopoldo M^a Panero. Pero leamos, en primer lugar, el poema de Valente:

Mesdames, messieurs:

Una ligera retracción,

la retirada del aire hacia el abdomen basta
para percibir de pronto el espectáculo,
el circo, el círculo, la arena.

5

⁷ *Ibidem*, p. 86. Según se ve, Valente menciona en la entrevista el poema que nos ocupa junto a «Arietta, opus 111». En efecto, inserta al igual que «Invención» en *Interior con figuras*, «Arietta» toma como punto de partida el desarrollo del género sonata en la etapa final de Beethoven. De hecho, tal proceso creativo por parte del compositor lo concibe Valente como una generación perpetua e infinita – o «perpetuum mobile» – del concepto «forma» («infinitud del espacio creador», indica el escritor en su entrevista) a partir de un ejercicio de reflexión sobre su materia estética. Un apunte interpretativo ofrece, a este respecto, M. POSTIGO, *Variaciones sobre un poema de Valente*, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad, 1978, III, pp. 459-475. Por nuestra parte, le dedicamos a «Arietta» un capítulo íntegro en la monografía citada. Ahora bien, por unas notas de Valente en su diario, sabemos que el escritor continuó realizando un análisis detenido de esta pieza musical el 20 de mayo de 1977, teniendo en cuenta conceptos técnicos como *intervalo*, tratado en una estructura circular, que está también presente en «Invención» por mimesis respecto a *Wozzeck*: «Sonata III. Reflexión sobre un intervalo. Aparece al abrir. Se invierte en el tiempo lento. Reaparece al final. Reflexión sobre la materia de la música, que es reflexión sobre la materia total del mundo» (J. Á. VALENTE, *Diario anónimo* cit., p. 174). Estamos, por tanto, ante dos poemas de Valente – «Invención» y «Arietta» –, que constituyen un díptico unitario en el mismo libro sobre la importancia de la escucha atenta o acuidad musical para el escritor y su posterior eco en su literatura.

FRANCISCO J. ESCOBAR

El que ahora asciende al ara
podría ser la víctima o acaso sea sólo el celebrante.
En medio de la pista
un clown recoge en una sábana
su propia pálida cabeza. 10

Los dientes están enmohecidos
como un cuchillo aciago
y la risa se ha puesto amarilla para morir.

Hay la mujer obesa
que arroja en derredor deformidades
como fragmentos de miseria nuestra. 15

Oh madre.

Despiértame – dijiste – pocos minutos antes de la muerte.
Quiero vestirme una camisa blanca
de lino virginal 20
para aguardar a los torturadores.

La arena se vacía.

El prestidigitador ocultó el mundo en su pañuelo
y a la hora de hallarlo olvidó el truco.
Después él mismo desapareció 25
dentro de su chistera indescifrable
mientras lloraban los espectadores, a su vez no visibles,
pues también eran parte del mundo reducido
en un azar de nadas a la nada.

Solitario, el funámbulo o la víctima 30
y la barra y la cuerda,
y el ahorcado enorme, pendular, increíble,
colgado del trapecio.

Queda la arena
y el foco circular y, en su centro, 35
el niño del dadá,

hop, hop,
sobre la música abolida nunca⁸.

⁸J. Á. VALENTE, *Poesía y prosa* cit., pp. 365-366.

Pervivencia de «Wozzeck» en «Invención sobre un perpetuum mobile»

Comprobamos, en efecto, la deuda estética de «Invención» para con *Wozzeck*, si tenemos en cuenta la escena final de dicha ópera, en concreto, la V del acto III. En esta, como cierre dramático de la trama, el hijo de los protagonistas – Marie y Wozzeck – está jugando con varios niños cerca de su casa, situación escénica en la que uno de ellos le comunica que su madre ha sido hallada muerta en el camino próximo al estanque. El chico, por su parte, no comprende la aciaga situación transmitida por los otros niños, por lo que continúa jugando con su caballo de juguete al tiempo que emite, de manera ininterrumpida, la cantinela «¡Hop, hop!». Momentos antes, el padre del chico – aunque los restantes niños no se lo manifiestan – ha muerto también en el estanque, tras haber asesinado a su esposa por haberla sorprendido en adulterio con el Tambor Mayor. La escena de la ópera es la siguiente:

Fünfte Szene

*(Straße vor Mariens Tür. Heller Morgen.
Sonnenschein. Kinder spielen und lärmen.
Mariens Knabe auf einem Stedeenpferd reitend.)*

DIE SPIELENDEN KINDER

Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n
Ringel, Ringel, Rosenkranz Rin...

*(unterbrechen Gesang und Spiel,
andere Kinder stürmen herein)*

EINS VON IHNEN

Du Käthe!... Die Marie...

ZWEITES KIND

Was ist?

ERSTES KIND

Weißt' es nit? Sie sind schon Alle 'naus,

DRITTES KIND

(zu Mariens Knaben)

Du! Dein Mutter ist tot!

MARIENS KNABE

(immer reitend)

Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!

FRANCISCO J. ESCOBAR

ZWEITES KIND

Wo ist sie denn?

ERSTES KIND

Draus' liegt sie, am Weg, neben dem Teich.

DRITTES KIND

Kommt, anschauen!

(Alle Kinder laufen davon.)

MARIENS KNABE

(reitet)

Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!

*(zögert einen Augenblick und reitet
dann den anderen Kindern nach.).*

Procediendo al análisis comparativo entre ambos discursos estéticos, el niño al que alude Valente (vv. 35-36) tiene su correlato en el hijo de Marie, de manera que su cancioncilla iterativa – en diálogo con el desenlace suspendido de Berg – queda apuntada en el *éxPLICIT* del poema a modo de *perpetuum mobile*: «sobre la música abolida nunca» (v. 37). Este último verso entra en correspondencia, al tiempo, con el título de la composición de Valente, puesto que la «invención» del «*perpetuum mobile*» se erige como una reescritura del *leitmotiv* con el que culmina la ópera; así, el niño continúa su balanceo sin inmutarse ante la tragedia que habrá de afrontar en el futuro, a saber, la muerte de sus padres y la consiguiente condena a un duradero estado de soledad.

Como se ve, para la interpretación de esta escena, Valente parte, en primer lugar, del tecnicismo *perpetuum mobile* como ‘movimiento perpetuo’, que alude a fragmentos musicales que se ejecutan de modo repetido – como en *Wozzeck* –, por lo general mediante un número indefinido de compases. Como sabe también nuestro escritor, dicho tecnicismo puede remitir, a su vez, a composiciones ordenadas en períodos continuos de notas emitidas mediante un tempo vivo y raudo, según sucede en *Wozzeck*⁹. Además, en cuanto a la lectura del pasaje de

⁹ Al margen ya de que Valente tome el título para su poema de la escena final de *Wozzeck*, el escritor emplea el tecnicismo musical de manera similar a las definiciones de los principales diccionarios especializados; así: «Llaman algunos compositores piezas jocosas que – en imitación del eterno sueño de los físicos – ‘no tienen fin’; quiere decir, que se enlazan su fin y su principio de tal manera que la pieza puede ser repetida infinitamente. Con el nombre de *Perpetuum Mobile* o (en

Pervivencia de «Wozzeck» en «Invención sobre un perpetuum mobile»

Berg por Valente, asistimos a una estructura denominada *de cangrejo* o anillo – de ahí las referencias del poeta tanto al círculo como al *perpetuum mobile* –, a la que ambos artistas fueron sensibles. En el caso concreto de *Wozzeck* – como interpretase Valente –, Marie había anunciado el motivo con anterioridad (en la escena III del acto I), cuando instaba a su hijo a que, en sus juegos, tratase de ensillar seis caballos. Estamos, claro está, ante un efecto de ironía dramática, que coincide, como *leitmotiv*, con la estructura circular y de *movimiento perpetuo* propuesta por ambos creadores:

Hansel, spann' Deine sechs Schimmel an,
Gib sie zu fressen auf's neu,
Kein Haber fresse sie,
Kein Wasser saufe sie,
Lauter kühle Wein muß es sein!

Dada la importancia de esta escena como broche conclusivo de *Wozzeck*, resulta claro que Valente la elige como culminación climática ascendente de su poema, para lo que centra la atención del lector en la arena circense, en cuyo centro se ubica el niño protagonista (vv. 34-35). Al tiempo, la *sermocinatio* de este personaje – inserta en los versos precedentes antes de su muerte – enlaza con el final de Berg. De hecho, el niño manifiesta, en este sentido, que pretende vestirse con una «camisa blanca / de lino virginal» (vv. 19-20) mientras que espera la llegada de los torturadores, motivo que recuerda la presencia del coro de chiqui-

italiano) *Moto Perpetuo*, escribieron obras curiosas y chispeantes Weber, Mendelssohn, Paganini, Johan Strauss y otros» (K. PAHLEN, *Diccionario Universal de la Música*, Buenos Aires, El Ateneo, 1959, p. 304); e «(It.: 'perpetual motion'; Lat. *perpetuum mobile*). A title sometimes given to a piece in which rapid figuration is persistently maintained. [...]» (M. TILMOUTH, *Moto perpetuo*, en *Grove music online*, Oxford, Oxford University Press, recurso electrónico en línea). Precisamente, a partir de este tecnicismo, nos ofrece unas claves de lectura para la última escena de *Wozzeck* uno de los egregios especialistas en Berg, cuyo pensamiento influyó, además, en la poética musical de Valente, como analizamos en la monografía citada. Nos referimos, en efecto, al compositor, teórico y director de orquesta P. BOULEZ: «Igualmente, en la última escena de la ópera, esa 'Invention sur un mouvement perpétuel', la marcha regular de las corcheas debe cerrar la obra sobre una especie de indiferencia, ligeramente perturbada por el anuncio del asesinato de Marie, indiferencia en el movimiento (muy bien llamado 'perpetuo') que refleja perfectamente la indiferencia de los niños ante la muerte de los adultos, que traspone, igualmente, el hecho banal de que 'la vida continúa', igual a sí misma, exenta de todo estupor, capaz de una piedad solamente temporaria, episódica y caduca. El público debe percibir entonces claramente que la Ópera no tiene final propiamente dicho, sino que termina con los puntos suspensivos de un equilibrio precario: semejante drama puede producirse, está presto a producirse de nuevo, en no importa qué lugar, en no importa qué momento ...»; véase: *Situación e interpretación de «Wozzeck»*, en *Puntos de referencia*, ed. de Jean-Jacques Nattiez, Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 351-357 (pp. 353-354).

FRANCISCO J. ESCOBAR

llos crueles que le transmiten la muerte de su madre. Por esta razón, bajo la apariencia de un supuesto espectáculo circense, Valente esboza en clave la tragedia de la vida («esa aventura de la vida», señalaba el escritor en su entrevista) que percibe en *Wozzeck*. Por ello, los lectores-espectadores de la escena (vv. 23-29) se encuentran presos del dolor que esta les suscita como «teatro del mundo».

Sin embargo, Valente no se limita a interpretar el pasaje de Berg mediante un mero apunte imitativo, sino que, aplicando un laborioso ejercicio de reescritura, delinea otros motivos temáticos que entran en diálogo con *Wozzeck* como lugares paralelos. Así, la «retracción» aludida por Valente en el arranque de su poema evoca – al margen de su interés por las estéticas de la retracción –¹⁰, la necesidad de aguantar la respiración al decir de Wozzeck en la escena II del acto I¹¹, destacando tanto en Berg como en Valente la idea de conjugar la eternidad con un momento efímero a modo de oxímoron. Siguiendo este paralelismo, la sensación captada por ambos autores en un instante suspendido pero con una proyección de perpetuidad – en el sentido de que el niño va a seguir jugando con el caballo de forma ininterrumpida – queda preludiada en la escena I del acto II de *Wozzeck*, en palabras del capitán, quien evoca el perenne giro de la rueda de un molino como *perpetuum mobile*¹². Asimismo, en este progresivo desarrollo temá-

¹⁰ Se trata, en efecto, de un motivo metapoético que alude a la concepción estética de la retracción, uno de los principios de Berg y Webern valorados por Valente. Dice nuestro autor al respecto: «La brevedad, el arte de la composición con el silencio, el vacío, son también elementos constituyentes de la escritura poética, sobre todo cuando ésta tiende – frente a la actual multiplicación falaz de los lenguajes mediáticos – a los que he, alguna vez, llamado *estética de la retracción*. Por supuesto, la relación ha sido vista en toda su radical profundidad en el arte (escritura-pintura) extremo-oriental. El poema es pintura invisible o sonora; la pintura, poema visible o sin palabras [...]» (*Palabras de exhortación a la nada para Jesús González de la Torre*, en *Ensayos* cit., pp. 1571-1572, p. 1571). En su diario, además, en una anotación con fecha del 10 de diciembre de 1973, Valente concibe la «retracción» «como un *exilio* al interior del ser» (*Diario anónimo* cit., p. 156).

¹¹ WOZZECK

(*bleibt stehn*)

's ist kurios still. Und schwül.

Man möchte den Atem anhalten...

¹² HAUPTMANN

(*geheimnisvoll*)

Es wird mir ganz angst um die Welt,

wenn ich an die Ewigkeit denk'. Ewig, das ist ewig!

Das sieht Er ein. Nun ist es aber wieder nicht ewig,

sondern ein Augenblick, ja, ein Augenblick! -

Wozzeck, es schaudert reich, wenn ich denke,

daß sich die Welt in einem Tag herumdreht:

drum kann ich auch kein Mühlrad mehr sehn,

oder ich werde melancholisch!.

Pervivencia de «Wozzeck» en «Invención sobre un perpetuum mobile»

tico por Valente, la idea de suicidio mediante la horca – apuntada en los versos 30-33 de «Invención» – la contempla, por su parte, Wozzeck en su coloquio con el esperpéntico médico (escena del acto II)¹³, lo que prepara, a su vez, la recreación de un espacio circense por el escritor, no presente, en cambio, en la ópera de Berg. Por lo demás, en armonía con la técnica de carnavalización – si tenemos en cuenta los postulados teóricos de Bajtín –, Valente transforma, en su poema, a Marie en una mujer digna de «exhibición», tomando como punto de partida el hecho de que, en *Wozzeck*, el Tambor Mayor pondera, de manera soez y en público (en la última escena del acto II), los atributos y excelencias de la fémina («Ein Busen und Schenkel»)¹⁴. Valente, por el contrario, a modo de *contrafactum* paródico, somete tales «cualidades» (vv. 14-16) a un efecto satírico de mayor intensidad – con cierto recuerdo, además, a las *figuras* quevedianas –, justo antes de que el niño retratado se dirija a su madre mediante un apóstrofe (v. 17).

Por otra parte, el símbolo del cuchillo «aciago» evocado por Valente (vv. 11-13) tiene su correlato en una escena de *Wozzeck* en la que el protagonista y Marie mencionan dicho instrumento empleado para la inmolación («ein Messer»), anticipo, en fin, del desenlace trágico¹⁵. De la misma forma, como una resonancia poético-musical – grata al escritor –, el fatídico instrumento vuelve a reaparecer en la escena V del acto II¹⁶ para culminar, más adelante, con

- 13 WOZZECK
... Der Mensch... es ist viel möglich...
Gott im Himmel!
Man könnte Lust bekommen, sich aufzuhängen!
Dann wüßte man, woran man ist!
- 14 TAMBOURMAJOR
(*poltert, stark angeheitert, herein*)
Ich bin ein Mann!
Ich hab' ein Weibsbild, ich sag' Ihm,
ein Weibsbild! Zur Zucht von Tambourmajors!
Ein Busen und Schenkel! und alles fest.
Die Augen wie glühende Kohlen.
Kurzum ein Weibsbild, ich sag' Ihm ...
- 15 MARIE
[...] Lieber ein Messer in den Leib, als eine Hand auf mich.
Mein Vater hat's nicht gewagt,
wie ich zehn Jahr alt war...
(*ins Hags ab*)
WOZZECK
(*sieht ihr Start nach*)
«Lieber ein Messer».
- 16 WOZZECK
Und dazwischen blitzt es immer vor den Augen

FRANCISCO J. ESCOBAR

el asesinato de Marie a manos de Wozzeck en la escena II del acto III¹⁷. De hecho, en este contexto de augurios funestos, la heroína trágica había vaticinado, con anterioridad, su muerte en una ironía dramática perceptible en la escena I del acto II en calidad de *leitmotiv*¹⁸. Es más, como pudo advertir Valente en su lectura de la trama, tras percatarse Margret y otros personajes en la pista de baile de que Wozzeck dejaba ver su mano manchada de sangre, este retorna – en una nueva microestructura *de cangrejo* – al lugar del crimen con el objeto de esconder de forma más segura el arma homicida¹⁹. Lo busca, de hecho, por miedo a que pudiera ser culpado, como él mismo llega a verbalizar²⁰, aunque, al final, lo arroje al agua²¹. Sin embargo, movido por el temor de haberlo dejado cerca de la orilla, se llega a adentrar, finalmente, en el estanque con la intención de localizarlo. En cambio, no logra hallarlo, encontrando, por ello, la muerte, al ahogarse en su vano y frustrado intento²².

De otro lado, en su reescritura de este motivo operístico, Valente anuncia la autoinmolación del protagonista en los versos 11-13, contexto en el que la risa macabra – anticipo de la muerte expuesta por el poeta – toma como punto de partida el estado de enajenación insana padecido por Wozzeck, una vez comprobadas tanto la infidelidad de Marie como la posterior humillación pública de la

- 17 wie ein Messer, wie ein breites Messer!
WOZZECK
Wie ein blutig Eisen! [alude al color rojo de la luna]
(*zieht ein Messer*). [...]
- 18 WOZZECK
Ich nicht, Marie! Und kein Andrer auch nicht!
(*packt sie an und stößt ihr das Messer in den Hals*).
MARIE
(*allein*)
Ich bin doch ein schlecht Mensch.
Ich könnt reich erstechen. Ach! was Welt!
- 19 WOZZECK
Das Messer? Wo ist das Messer?
Ich hab's dagelassen...
- 20 WOZZECK
[...] Das Messer verrät mich!
(*sucht fieberhaft*).
- 21 So! Da hinunter!
(*Wirft das Messer hinein*).
- 22 Aber der Mond verrät reich...
der Mond ist blutig.
Will denn die ganze Welt es ausplaudern?
Das Messer, es liegt zu weit vorn, sie finden's beim
Baden oder wenn sie nach Muscheln tauchen.

que ha sido objeto por obra del Tambor mayor (escena V del acto II). De hecho, mientras Wozzeck proyecta el asesinato de su compañera, se ríe de manera desequilibrada, entrando, por ende, en un estado de desvarío y locura (escena II del acto III)²³. Cabe subrayar, a este respecto, que, para Valente, el tambor constituía, en sus versos, un importante referente simbólico que aludía al totalitarismo y desmedido abuso de poder como el que ejerce en *Wozzeck* el Tambor mayor. Así se comprueba desde los primeros poemarios del escritor hasta composiciones posteriores como «Cinco sones para tambor solo» – uno de sus poemas dispersos –, «Dedos sobre el tambor», de *No amanece el cantor* (1992), y «Redoble por los kaiowá del Mato Grosso del Sur», de *Fragmentos de un libro futuro* (2000)²⁴.

Avanzando en nuestro análisis, el «truco» fallido referido por Valente y que llevará a la muerte al protagonista ante la presencia de espectadores no visibles (vv. 23-29) tiene su deuda inicial con Berg, ya que remite a cómo Wozzeck, en el desenlace de la trama, trató de ocultar, en vano, su crimen en la pista de baile. De manera similar, el hecho de que el protagonista llegase a desaparecer a causa de su «truco» (v. 25) obedece, en el plano temático – aunque veremos otras implicaciones más adelante –, a que buscando, sin éxito, en el agua el cuchillo, se ahogó. Los espectadores «no visibles» que «lloran» la muerte son, precisamente, los que contemplan, de manera pasiva y sin ser vistos, la inmolación de Wozzeck. Nos referimos al capitán y al doctor, quienes dejan morir al protagonista, aun escuchando cómo se estaba ahogando en el acto (escena IV del acto III). Prefieren, en consecuencia, no actuar para no complicarse con problemas que – al parecer – no les incumbían:

HAUPTMANN
Halt!

DOKTOR
(*bleibt stehen*)
Hören Sie? Dort!

²³ WOZZECK
Fürchst Dich, Marie?
Und bist doch fromm?
(*lacht*).

²⁴ Un análisis detenido sobre este símbolo lo llevamos a cabo en la monografía citada. Cabe referir, por el momento – para la cuestión que nos ocupa –, la relevancia de estos poemas de compromiso ético en el imaginario de Valente y su incesante lucha contra el abuso de poder. Huellas del proceso compositivo de tales composiciones ofrece el escritor en su diario; así se advierte, por ejemplo, en su transcripción de «Redoble por los kaiowá del Mato Grosso del Sur» con data del 13 de junio de 1993, acompañada de un recorte de prensa de un periódico italiano sobre la muerte de estos indios en Brasil; cf. J. Á. VALENTE, *Diario anónimo* cit., pp. 323-324.

FRANCISCO J. ESCOBAR

HAUPTMANN

Jesus! Das war ein Ton.

(bleibt ebenfalls stehen)

DOKTOR

(auf den Teich zeigend)

Ja, dort!

HAUPTMANN

Es ist das Wasser im Teich. Das Wasser ruft.

Es ist schon lange Niemand ertrunken.

Kommen Sie, Doktor! Es ist nicht gut zu hören.

(will den Doktor mit sich ziehen)

DOKTOR

(bleibt aber stehen und lamcht)

Das stöhnt... als stürbe ein Mensch.

Da ertrinkt Jemand!

HAUPTMANN

Unheimlich!

Der Mond rot und die Nebel grau.

Hören Sie?... Jetzt wieder das Ächzen.

DOKTOR

Stiller.... jetzt ganz still.

HAUPTMANN

Kommen Sie! Kommen Sie schnell.

(zieht den Doktor mit sich).

Como un desarrollo ulterior del motivo temático expuesto, en la reescritura del pasaje de Berg por Valente, los dos versos últimos de la estrofa («pues también eran parte del mundo reducido / en un azar de nada a la nada») están relacionados, de nuevo, con los personajes del doctor y el capitán, ejemplos estereotipados de la miseria humana, pese a su aparente categoría social. Se trata de un contexto este en el que queda inserto, a la par, el motivo de la cabeza cortada (vv. 9-10), sugerido tenuemente en *Wozzeck*, según se desprende de la intervención del protagonista, ante la mirada esperpéntica del doctor y el capi-

tán²⁵. Como resultado, el sutil maridaje entre diferentes elementos recreados por Berg como el humor sarcástico – en detalles puntuales –, los rasgos expresionistas y los trágicos constituyen, en fin, un punto de partida para Valente en su proceso compositivo del poema.

Por último, en virtud de una intención estética similar por parte de Valente, los versos 8 y 9 referidos a un espacio circense en el que tiene lugar una representación pública mantienen vínculos, a nivel conceptual, con la escena operística en la que la pista de baile («Tanzboden») congrega, como una ceremonia de socialización, a los habitantes del lugar²⁶. Al tiempo, en el plano simbólico, la referencia al círculo (v. 5) tiene también su paralelo en *Wozzeck*, en concreto en las palabras que dirige el protagonista al doctor a propósito de los «círculos» de las setas (escena IV del acto I)²⁷. Según se advierte, a partir de una resonancia fónico-musical de los sonidos velares y vibrantes – frecuente en Valente –, el circo queda equiparado, por tanto, en «Invención», a modo de analogía conceptual y aliterativa, al círculo (v. 5) como un reflejo del híbrido maridaje entre el texto poético y el discurso operístico.

Ahora bien, aunque resulten perceptibles los lugares paralelos señalados entre «Invención» y *Wozzeck*, cabe esclarecer, con mayor grado de precisión, ciertos interrogantes con el objeto de proponer un análisis monográfico del poema, sea en lo que hace a su génesis compositiva como a lo referente a otros núcleos temáticos no atendidos hasta el momento. Por ello, si bien determinados ele-

25 WOZZECK
Der Platz ist verflucht!
Siehst Du den lichten Streif da über das Gras hin,
wo die Schwämme so nachwachsen?
Da rollt Abends ein Kopf.
Hob ihn einmal Einer auf, meint',
es wär' ein Igel, Drei Tage und drei Nächte drauf,
und er lag auf den Hobelspänen.

²⁶ A dicho escenario en el que tiene lugar un baile público se refiere Berg en una acotación inserta en la escena IV del acto II:

(Burschen, Soldaten und Mägde begeben sich wieder auf den Tanzboden und beginnen zu tanzen. Unter ihnen Marie und der Tambourmajor. Wozzeck tritt fasziniert auf, sieht Marie, die mit dem Tambourmajor vorbeitanzte).

27 WOZZECK
(Unterbricht den Doktor)
Die Schwämme!
Haben Sie schon die Ringe von den Schwämmen
am Boden geschn?
Linienkreise... Figuren... Wer das lesen könnte!.

FRANCISCO J. ESCOBAR

mentos esperpénticos, grotescos y casi circenses quedan apuntados, en ocasiones, en la ópera de Berg, en cambio, Valente lleva a cabo una intensificación paródico-burlesca del tema, con referencias, por añadidura, a trapecios, el circo y otras imágenes que desarrollan, como un *ostinato* continuo, este campo conceptual a modo de isotopía semántica. Además, el inicio del poema que refleja la presentación en francés de un espectáculo público, así como el apóstrofe de un niño a su madre no son elementos – entre otros – identificables en *Wozzeck* (de hecho, Marie no mantiene comunicación verbal alguna con su hijo), por lo que resulta de rigor desentrañar estas cuestiones indicadas en las páginas que siguen. Comencemos, en primer lugar, con el desarrollo temático del circo en el poema.

Acróbatas, trapecios y trucos a propósito de Celaya y Leopoldo M^a Panero: de la tragedia dodecafónica a la caricatura lírica por parte de Valente

Como se ha indicado en el apartado precedente, se hace visible en «Invención» el interés de Valente por el tema del circo. Con todo, dicha composición no constituye un elemento aislado o mero hápax en el universo estético de nuestro autor, de manera que, si revisamos con detenimiento su trayectoria, comprobamos cómo una de sus primeras tentativas literarias en este sendero la ofrece el escritor en el temprano poema «El circo: cinco fragmentos», de *A modo de esperanza* (1955)²⁸. De hecho, «Invención» y «El circo» comparten, además del empleo de cierta ironía sarcástica por parte de Valente, otros elementos comunes como el trapecio, el payaso, la risa, el niño y la música. Sobre este último particular, el fragmento cuarto de «El circo» alude a cómo el oso, en apariencia serio, «puede bailar el mambo»²⁹.

Sin embargo, mayor interés presenta para nuestro objeto de estudio otro poema de Valente en el que cobran especial protagonismo tanto el simbolismo de los payasos circenses como la sátira acerada empleada por su autor. Nos referimos a la «Fábula de payaso en la ancianidad y su pareja», que Sánchez Robayna incluye en la sección de poesía inédita o dispersa de Valente (1960-1997)³⁰. Como refiere el escritor gallego en una entrevista, los dedicatarios de este poema son Gabriel Celaya y su pareja Amparo Gastón (Amparitxu)³¹, de suerte que, al

²⁸ J. Á. VALENTE, *Poesía y prosa* cit., pp. 95-97.

²⁹ *Ibidem*, p. 96.

³⁰ *Ibidem*, pp. 826-827. El poema lo publicó el escritor en «Índice», CCLLL, 1969.

³¹ En esta declaración recuerda Valente que fue Félix Grande quien desveló en 1969 la identidad de los protagonistas de la «Fábula»; cf. C. RODRÍGUEZ FER, *Entrevista vital a José Ángel Valente*:

Pervivencia de «Wozzeck» en «Invención sobre un perpetuum mobile»

igual que sucede con «Invención», se identifican, al unísono, las imágenes del payaso, la arena, el público, la pista, la circularidad, la «risa amarilla» y la relación de pareja entre un protagonista masculino y otro femenino. Incluso pone énfasis Valente, en su crítica, al fervor popular que suscitaba Celaya al recitar sus versos en lecturas públicas – como un espectáculo musical de masas – hasta el punto de acompañarlo el auditorio a modo de coro (v. 13). En cualquier caso, como veremos, la intensificación y despliegue de elementos circenses identificables en «Invención» tienen su germen inicial en la «Fábula», que dice así:

And as with age his body uglier grows,
so his mind cankers.
The Tempest, «Act IV»

El payaso que ayer ya fuera malo
a la arena desciende con un chiste tardío.
La boca en dos le parte el cabezón opaco
y el lugar donde estaban los molares
al cogote se anuda cuando ríe. 5

El público vacila entre bostezo y llanto.
El director de pista disimula.
Todo se cubre de serrín piadoso.

El payaso que ayer ya fuera malo
hoy se vuelve agresivo. 10
Dice su solo chiste interminable
tirando de la cinta al infinito
y al faltarle la risa circular del gran público,
de la niñera o del gendarme tierno,
se siente censurado o perseguido. 15

El payaso que ayer dijo un chiste mediocre,
de aguados colorines y muy largo,
nos muele hoy a sospechas
si no le damos risa.
Y su pareja 20
(porque el payaso tiene, como el mono o el hombre,

de Xenebra a Almería, «Moenia», VI, 2000, pp. 185-210 (pp. 188-189). Para esta polémica literaria, véase el texto de F. GRANDE, *Poeta, crítico y fiscal. Carta abierta a José Ángel Valente*, «Índice de Artes y Letras», CCXLII, 1969; en el mismo número de la revista puede leerse la carta al director de Valente (*Poemas de situación*) a modo de respuesta.

FRANCISCO J. ESCOBAR

una triste pareja, todavía más triste),
 cuando no nos reímos, le señala implacable:
 -Te odian; no se ríen.

Y si el público lanza una risa amarilla, 25
 un poco de anteayer o de años hace,
 por cortesía o pena, la pareja soez exclama ahora:
 -Te odian, ves, se ríen
 sin respeto de ti, mi pobre viejo idiota.

El contexto del poema – que refleja la relación poco cordial entre Valente y los Celaya – se remonta, al menos, al arco temporal comprendido entre el 18 y el 25 de diciembre de 1967, fecha de una anotación realizada por nuestro autor en su diario con motivo de su estancia en La Habana³², en la que se encontraba acompañado por José Lezama Lima, entre otros escritores. En estas notas, coincide, en efecto, el retrato satírico de Celaya por Valente con el de la «Fábula», incluyendo el empleo del epíteto *soez* en ambos textos. La apostilla de Valente contextualiza, de hecho, la «Fábula» en el sentido de que el poema describe, de manera paródica, la intervención de Celaya (entendida como un «chiste» de mal gusto) en el acto («la arena») y las reacciones tanto del público como de su pareja durante la concesión de los premios literarios de la UNEAC³³. Esta situación se produjo, al parecer, en un ambiente de cierta «tempestad», de ahí que se justifique el paratexto de Shakespeare que encabeza la «Fábula», a modo de caricatura circunscrita a la vejez y – en opinión de Valente – escasa lucidez de Celaya:

Estos días han sido revueltos y sin salida de La Habana. Reuniones de los jurados hasta la concesión de los premios el día 21. Choque con los Celaya. Alguien opi-

³² Si bien Valente conoció con anterioridad a Celaya y Gastón en Madrid – instalados ya en la ciudad en 1956 – cuando estudiaba la especialidad de Filología Románica en la Universidad Complutense. En cualquier caso, resultaba bien popular en los cenáculos literarios de los años 60 la relación de Celaya y Gastón – iniciada en 1949 –, dado que acudían juntos a actos públicos, como el referido por Valente en su diario. En este contexto, la pareja – que no contrajo matrimonio hasta 1982 – mantuvo relaciones profesionales y de amistad con poetas de la generación de los años 50 como José Caballero Bonald, Ángel González y Juan García Hortelano, entre otros. Cabe referir, asimismo, que, al margen de los poemarios que publicaron al alimón Celaya y Gastón – *Ciento volando* (1953), *Coser y cantar* (1955) y *Música celestial* (1958) –, el escritor confesó su deuda personal para con su pareja en *Itinerario poético* (1975), además de dedicarle numerosos poemas y algunos de sus libros, como veremos.

³³ Una sociedad de escritores cubanos a la que se refiere el poeta gallego en C. RODRÍGUEZ FER, *op. cit.*, pp. 198-199. En este texto, recuerda Valente – a propósito de su estancia en La Habana – los nombres de Amparo Gastón, Celaya y Alfonso Sastre, que volverán a aparecer en la anotación mencionada de su diario.

Pervivencia de «Wozzeck» en «Invencción sobre un perpetuum mobile»

na (A[lfonso] Sastre) que hay en la pareja una mezcla de menopausia sexual y literaria a la vez. Tiene razón. Ella es lo soez en estado puro³⁴.

En este clima de «tempestad», cabe subrayar que la crítica acerba de Valente se contextualiza, por esos años, en una polémica literaria en la que el escritor se posicionó de pleno. Así, tres ensayos suyos en los que alude a Celaya ofrecen datos de interés que permiten adentrarnos en dicha querella poética; estos son: «Antonio Machado, la Residencia y los Quinientos», de *Las palabras de la tribu* (1955-1970), «José Agustín Goytisolo [Once poetas]» y «Transparencias en un aniversario», estos dos últimos incluidos por Sánchez Robayna en la compilación de textos críticos dispersos o inéditos (1948-2000) de su volumen³⁵. No obstante, aunque en estas prosas no se mencione el retrato caricaturesco de Celaya, cabe considerarlas para comprender su génesis compositiva así como su debida contextualización en las polémicas literarias entabladas entre diferentes grupos en torno a Seix-Barral en Barcelona y a *Ínsula* y *Cuadernos de Ágora* en Madrid. De entrada, si bien en los dos primeros textos Valente sitúa a Celaya sin acritud en el marco de las letras españolas – mencionándolo como modelo de José Agustín Goytisolo³⁶ –, en «Transparencia en un aniversario», se advierte, en cambio, una severa crítica a la preferencia partidista de José María Castellet tanto por los autores catalanes como por Celaya al incluirlos en *Veinte años de poesía española. Antología (1939-1959)*, compilación de 1960 que contaría con sucesivas ampliaciones en 1966 y 1969 bajo el título *Un cuarto de siglo de poesía española*³⁷. Como

³⁴ J. Á. VALENTE, *Diario anónimo* cit., p. 121.

³⁵ Pueden leerse las alusiones de Valente a Celaya en *Ensayos* cit., pp. 200-206 (p. 202), pp. 1033-1035 (p. 1035) y 1515-1518 (p. 1516), respectivamente.

³⁶ En este texto dedicado a Goytisolo, Valente repara en el interés del poeta catalán – compartido por él mismo – por «una especie de crítica o caricatura de la realidad social» o «sátira social, donde se afrontan determinados problemas de actualidad, entre ellos el papel mismo de la poesía y del poeta» (en *ibidem*, p. 1035). Se refiere, en concreto, Valente al poemario *Salmos al viento* (1956), que contó, en sus ediciones de 1973 y 1980, con el capítulo introductorio *Los salmos de Goytisolo* de José M^a Castellet (pp. 9-24). El crítico incluyó, a su vez, al poeta catalán en sus conocidas compilaciones antológicas, que analizamos más adelante. Con todo, las directrices expuestas por Castellet constituyen, en realidad, un desarrollo de su artículo *La poesía de José Agustín Goytisolo*, «Papeles de Son Armadans», LXIX, 1961, pp. 307-310. Valente, por su parte, no entra a fondo en la reseña del libro de Goytisolo, limitándose a mencionar el poema «Historia de los celestiales», considerándolo una visión analítica circunscrita a «cuanto, a su modo de ver, hay de malo o ridículo» en una «querella entre [poetas] celestiales y callejeros» (en *Ensayos* cit., p. 1035).

³⁷ En la que participó, en cambio, Valente como autor. Pese a esta colaboración, consta la crítica del escritor gallego al poco – a su entender – afortunado criterio y también partidista aplicado en su antología; véanse: «Transparencias en un aniversario», un texto con motivo de su intervención en el Congreso *40 anni di poesia in Spagna: tra realismo e avanguardia*, «Fuera del cuadro» y «Muñecos de serrín» (*Ensayos* cit., pp. 1516-1518, 1218-1219, 1284 y 1464). En lo que hace a la

FRANCISCO J. ESCOBAR

resultado, si – al decir de Castellet – Celaya ofrecía un espejo de virtudes para los jóvenes poetas que aspiraban a «un futuro ejemplar», Valente, por el contrario, lo considera «un poeta ya destinado a merecido olvido». Para ello, recuerda el escritor gallego una cita de Castellet – que evoca el crítico en el apartado «Algunos caminos nuevos: de 1945 a 1949» de su estudio introductorio –, tomada de un verso de Celaya «No quisiera hacer versos», en concreto, el séptimo del poema «Mi intención es sencilla (difícil)», de *Tranquilamente hablando* (1947)³⁸.

En consonancia, por tanto, con esta polémica literaria en la que Valente censura a Castellet por la inclusión de Celaya en su antología, se comprueba cómo durante el proceso compositivo de «Invención», nuestro poeta retomó, a modo de complemento temático de *Wozzeck*, el universo circense que le inspirase antaño su conflicto personal con el escritor vasco, cuyo primer reflejo literario había quedado plasmado en la «Fábula», anterior en el tiempo, en consecuencia, a «Invención». De esta suerte, la elección, en este último poema, del tema del circo como un espectáculo en el que se exhibe un payaso junto a su pareja ante un amplio público se podría entender, en suma, como una segunda crítica al creciente interés popular despertado por Celaya en las décadas de los años 60 y 70; es decir, Valente desarrolla en «Invención», mediante la punzante imaginaria

colaboración de Celaya en dicha antología, véase: *Veinte años de poesía española. Antología (1939-1959)*, Barcelona, Seix-Barral, 1960, pp. 177-178, 234-235, 262-264, 299-302 y 316-318. En las ediciones de 1966 y 1969 se intensifica, además, la aportación del poeta vasco con otras composiciones (pp. 428-431, 487-488 y 506-508). Sobre esta polémica en torno a Valente, la antología de Castellet y destacados poetas del momento como Aleixandre, Dámaso Alonso y Celaya, véase: F. J. ESCOBAR, *Nueve cartas inéditas de José Ángel Valente a Concha Lagos (con Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso al fondo)*, «Revista de Filología de la Universidad de La Laguna», en prensa.

³⁸ «Mucho más ajustado en este sentido, más real [respecto a Victoriano Crémer y Eugenio de Nora], es el lenguaje de Juan de Leceta (Gabriel Celaya) en *Tranquilamente hablando* (1947). Con lucidez de pronóstico, desde el mismo título del libro, Celaya indica su intención de escribir una poesía sencilla, coloquial y directa, narrativa:

No quisiera hacer versos;

quisiera solamente contar lo que me pasa ...» (*Veinte años de poesía española* cit... p. 73).

Además de la cita del verso de Celaya apuntada por Castellet, destacan las páginas que dedica el antólogo al enaltecimiento del poeta por su literatura sencilla y cotidiana en *Veinte años de poesía española* cit., pp. 73-75 (p. 73); véanse también sobre este particular las pp. 82 y 104, entre otras. Para el poema aludido del escritor vasco, cf. G. CELAYA, *Poesías completas*, con prólogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1969, p. 539. En cambio, Valente, no mostrándose de acuerdo con esta concepción estética – al estar en consonancia con la poesía de la experiencia, que tanto denostaba –, critica la decisión de Castellet de canonizar a Celaya: «El voluntarismo extremo de las tesis de tu antología te llevó a colocar en una situación de futuro ejemplar a un poeta ya destinado a merecido olvido, Gabriel Celaya. 'No quisiera hacer versos', escribe éste en cita tuya. Sólo cabe decir que fue ésa una voluntad plenamente cumplida» (en *Ensayos* cit., p. 1516).

descrita, el contenido que había apuntado, años atrás, en sus versos 13-15 de la «Fábula»: «y al faltarle la risa circular del gran público, / de la niñera o del gendarme tierno, / se siente censurado o perseguido».

Ahora bien, con el objeto de perfilar la caricatura de Celaya, Valente se sirve, además, de un recurso habitual en su concepción poética satírica. Nos referimos al hecho de que los elementos temáticos de los que se vale para su cáustico retrato los suele tomar del universo literario del poeta objeto de la parodia, como sucede con «Dámaso Alonso: imagen sucesiva», composición cuyo protagonista resultaba ser, en efecto, el afamado poeta y catedrático madrileño. Procede así Valente con el propósito de continuar la tradición de la caricatura literaria en la línea de Juan Ramón Jiménez en *Españoles de tres mundos* (1914-1940), ciertos poemas amargos de Cernuda, Vicente Aleixandre en su biliosa crítica precisamente a Castellet en «El profesor» – a propósito de los bandos poéticos de Barcelona y Madrid –, o José Agustín Goytisolo en su «Historia de los celestiales», de *Los salmos al viento*, poemario referido – como se ha indicado – por el escritor gallego en este contexto de polémica en relación a Celaya y el antólogo catalán.

Pues bien, en sus dos poemas caricaturescos que tienen como blanco a Celaya, Valente se decanta por varios referentes temáticos que emplea el escritor vasco de manera reiterada en sus libros *Las cartas boca arriba* (1949-1950) y *Entreacto* (1953-1954). Del primero de ellos destaca, en este sentido, el poema «A Yvonne y Paul (bailarines acrobáticos)», con alusiones, de un lado, a una pareja de gimnastas y acróbatas que se exhiben como «tragedia» espectacular en un contexto circense y, de otro, a su respiración «a tiempo» en calidad de retracción (en consonancia, por otra parte, con el motivo apuntado en *Wozzeck*)³⁹. Del mismo modo, *Entreacto* ofrece, como texto preliminar, una dedicatoria de Celaya a su pareja ciertamente reveladora del universo satírico dibujado por Valente: «A Amparitu, con toda mi compañía de acróbatas, domadores y payasos, y con todo el corazón»⁴⁰. Además, como despliegue temático de la dedicatoria, la sección primera del libro – titulada «Saltos mortales» – se inicia con el poema «Saludo, quitándome algo más que el sombrero», en el que la voz del enunciado lírico alude a que, a la manera de un acróbata, está «[...] dando saltos / inmortales, grotescos.» (vv. 13-14)⁴¹. Finalmente, a modo de una nueva variación estilística sobre el tema, concluye la sección con el poema «Acróbatas», protagonizado, en el plano simbólico, una vez más, por gimnastas y trapecios⁴².

³⁹ G. CELAYA, *op. cit.*, pp. 391-394.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 539.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 541-542 (p. 541).

⁴² *Ibidem*, pp. 544-545.

FRANCISCO J. ESCOBAR

Sin embargo, otros detalles de «Invención» reflejan con mayor claridad – si cabe – la lectura atenta de Celaya por Valente. De hecho, este no sólo había contado con la cercana compañía del escritor vasco antes de la desavenencia descrita – en una etapa en la que Aleixandre mantenía una buena relación con ambos –, sino que lo tuvo, además, como uno de los modelos representativos por aquellos años en los que trataba de hacerse un hueco en el Parnaso literario contemporáneo. Ello explica, en consecuencia, que en la sección sexta de *Entreacto* de Celaya pueda leerse la composición «Charlot», cuyos versos «Se burlan de ti, se burlan» (5, 21) y «Tonto genial, pobre diablo» (v. 17)⁴³ constituyen la fuente de inspiración para la caricatura de Amparitxu en la «Fábula» (vv. 20-29), puesto que esta le indica a su pareja que su intervención servía de burla para el auditorio al actuar como un «pobre» necio («sin respeto de ti, mi pobre viejo idiota», v. 29). También la reiteración mediante paralelismo («Se burlan de ti, se burlan») en dos versos la recupera Valente de su fuente, aunque con una variación estilística («-Te odian; no se ríen» y «-Te odian, ves, se ríen», vv. 24, 28), del mismo modo que la referencia de Celaya a una pareja («y hay un tipo grandullón / y una muchacha bonita», vv. 22-23) encuentra su correlato en el retrato sarcástico de esta por Valente en sus dos composiciones. Finalmente, la alusión al «clown» en el verso 9 de «Invención» – en un contexto semántico en el que se menciona la presencia de un niño – tiene su paralelo en «Cuarto de juguetes», de *Ciento volando* (1951-1956) de Celaya; así, en los versos 5-6: «Clowns blancos de pasmo, / niños que el gozo ha abierto»⁴⁴.

Aclaradas las alusiones circenses de «Invención» a propósito de Celaya, resta desentrañar varios motivos no presentes ni en *Wozzeck* ni en la «Fábula», en concreto, la apelación al auditorio en francés como arranque del poema («Mesdames, messieurs»), el motivo de la cabeza cercenada y envuelta en una sábana para ser expuesta en la arena de un circo, el «truco» de magia (v. 24), así como el apóstrofe del «niño del dadá» a su madre (v. 17) en un contexto necrofílico, puesto que el protagonista alude a su muerte, a modo de suicidio. A ello habría que añadir, por último, la necesidad de explicar por qué relaciona Valente en «Invención» este híbrido acopio de elementos temáticos con *Wozzeck*. Pues bien, este nuevo conjunto de motivos ligados al retrato caricaturesco de poetas conocidos por Valente durante esos años apunta a la figura de Leopoldo María Panero⁴⁵. En efecto, Panero divulgó de manera pública su deteriorada relación

⁴³ *Ibidem*, pp. 566-567.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 1353-1354 (p. 1353).

⁴⁵ Panero comenzaría su andadura literaria con el cultivo del verso libre y la prosa poética – véanse *Por el camino de Swann* y *Así se fundó Carnaby Street* –, camino de expresión poética que habría de llevar a un notable desarrollo Valente; cf. T. BLESÁ, *Leopoldo María Panero, el último poeta*,

con su madre, Felicidad Blanc, tanto en versos difundidos en los ambientes literarios de la época – de los que tenía buena cuenta Valente pese a la distancia – como en *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri, película dedicada a la peculiar relación de Blanc con sus tres hijos⁴⁶. Además, la crítica a la madre asociada a las

Madrid, Valdemar, 1995, p. 23. Ello pudo originar cierta «competitividad» entre poetas bien distintos pero con gustos estéticos compartidos – en ocasiones –, como veremos. Al margen de posibles rivalidades literarias, Valente llevó a cabo un retrato satírico y ácido de Panero en 1980 en «Nueve aforismos para un neojoven», que incluye Sánchez Robayna en la sección *Textos críticos dispersos o inéditos*, en *Ensayos cit.*, pp. 1286-1287. Para la relación entre los Panero y Valente véase el capítulo que le dedica F. UTRERA en *Después de tantos desencantos. Vida y obra poéticas de los Panero*, Madrid, Hijos de Muley Rubio, 2008, pp. 201-235. Utrera, en su monografía (p. 220), señala que la polémica literaria entre Leopoldo M^a Panero y Valente se originó en 1979 por la exclusión de este último en la antología *Última poesía no española* que preparó el primero con 31 años para la revista *Poesía*; de ahí la sátira aforística de Valente al «neojoven», además de la alusión a la conocida compilación de Castellet en 1970 sobre los novísimos (*Nueve novísimos poetas españoles*), en la que fue incluido Leopoldo M^a Panero. Valente se sintió molesto también por la exclusión en la antología de Antonio Machado – que debía estar relegado a los «estudios de bachillerato», según el antólogo – y Juan Ramón Jiménez en su vertiente literaria de *Espacio y animal de fondo*; cf. F. UTRERA en *Después de tantos desencantos cit.*, pp. 205 y 223. Si bien este pudo ser el detonante final, lo cierto es que la mala imagen pública que los hijos de Leopoldo Panero estaban dando de su padre de un modo exhibicionista años antes – hasta culminar en *El desencanto* – molestaba a Valente, quien valoraba al poeta de Astorga desde aproximadamente 1960 – al margen de ideologías políticas –, cuando lo conoció estudiando en el Colegio Mayor de Madrid al tiempo que el reconocido maestro trabajaba en el Instituto de Cultura Hispánica. Lo demuestra, entre otras cosas, el envío por parte de Valente a Leopoldo Panero de un ejemplar firmado de *Poemas a Lázaro* o su dedicatoria en «Nueve aforismos» con cierta retransacción irónica con el propósito de molestar a su hijo. Para la relación entre Leopoldo Panero y Valente, cf. F. UTRERA en *Después de tantos desencantos cit.*, pp. 203-205. En este contexto de filias y fobias, se documentan, asimismo, comentarios críticos de Leopoldo M^a Panero sobre Valente por el hecho de abandonar la precaria situación de España para encontrar en Ginebra una vida más acomodada; cf. *ibidem*, p. 222. De hecho, la forja satírica de «Invención» se contextualiza – como vamos a analizar – en esta querrela literaria previa, coincidiendo prácticamente con el exhibicionismo público de Leopoldo M^a Panero en los años previos que desembocan en *El desencanto* de 1976 y que habría de culminar, en efecto, en 1979 con la consiguiente exclusión de Valente en la antología mencionada.

⁴⁶ Posteriormente, en «El hombre que se creía Leopoldo María Panero», de *Tres historias de la vida real* (1981), Panero alude al «disgusto» que le causó esta película, lo que le llevó a llamar al «psiquiatra», según indica en el texto; cf. L. M^a PANERO, *Poesía completa. 1970-2000*, ed. de Túa Blesa, Madrid, Visor Libros, 2001, p. 268; véase para *El desencanto*: T. Blesa, *Doble sesión*, en *Cien años de cine*, ed. de José Luis Castro de Paz, Pilar Couto y José M^a Paz Gago, Madrid, Visor, 1999, pp. 291-303. En este contexto de polémica familiar, Felicidad Blanch difundió, por su parte, sus memorias (*Espejo de sombras*, Barcelona, Argos, 1977), lo que tampoco debió agradar demasiado a Valente, especialmente en lo que hacía a los comentarios personales centrados en su valorado amigo Calvert Casey (*ibidem*, pp. 238-239). Valente, a su vez, se refiere a Casey y Blanch en C. RODRÍGUEZ FER, *op. cit.*, pp. 196-197. Por último, Juan Luis Panero subraya que a Valente le molestó especialmente el *Desencanto* tanto por la imagen ofrecida de Leopoldo Panero como por el exhibicionismo que protagonizó su familia; cf. F. UTRERA en *Después de tantos desencantos cit.*, p. 205.

FRANCISCO J. ESCOBAR

reiteradas tentativas de suicidio del hijo fue difundida como tema literario por Panero en textos como el redactado en prosa *Mi madre*, recreación híbrida de una madre-madrasta y una de las «Cuatro variaciones sobre el filicidio» de *En lugar del hijo* (1976)⁴⁷. En consonancia con este relato cabe añadir, además, el titulado *My mother*, cuyo autor ficticio resulta ser el heterónimo de Panero, Leopold Von Maskee, según refiere el escritor en su antología *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, que alude al filicidio como un «truco» mágico. De hecho, este procedimiento técnico recuerda, en efecto, la alusión por parte de Valente a este vocablo (v. 24) como recurso ingenioso en «Invención»⁴⁸. Por tanto, en este con-

⁴⁷ En su versión del texto «Nieve secreta, nieve silenciosa» de Conrad Aiken, Panero alude, una vez más, a su madre en un vocativo («¡Madre! ¡Madre! [...]») de manera similar a la parodia de Valente en «Invención»; cf. L. M. PANERO, *Visión de la Literatura de Terror Anglo-Americana*, Madrid, Felmar, 1977, p. 117.

⁴⁸ En este sentido, si bien el «truco» que aparece en el verso 24 del poema de Valente tenía su correlato en la tentativa de engaño frustrado por parte de Wozzeck, no presentaba, en cambio, este cariz mágico y circense. Sin embargo, se trata de un término empleado por Panero como resolución técnica de una trama narrativa, perceptible en sus «traducciones» libres, a modo de versiones, de autores anglo-americanos. Así se comprueba en su prólogo a *Visión de la Literatura de Terror Anglo-Americana* (pp. 19-20), en el que alude a dicho «truco», que le lleva, además, a adoptar el heterónimo o máscara ficticia de Von Maskee como autor de «My mother»: «[...] (ambos trucos – el de Bierce y el de Lovecraft – se hallan presentes en ese cuento tardío de Leopold Von Maskee, quien se anticipó, por tanto, a los dos, con su magistral cuento *My mother*, en el que el narrador se sabe al final cómplice de su propio filicidio por parte de la madre)». En consonancia con esta confluencia de vida personal de Panero y ficción – que no agradaba a Valente por su defensa del carácter anónimo del escritor y su obra –, puede leerse en una nota a este fragmento a propósito de su suicidio ficticio como gesto o «truco» dadaísta: «Me refiero [ha aludido previamente al poeta peruano José M^a Eguren] al libro *La ley de la caída de los cuerpos*, del tempranamente muerto – para dejar así, por medio de ese suicidio, mayormente escrita esa otra vertiente de la literatura que es la *ausencia de obra* – Leopoldo María Panero, al que no sé por qué rescato aquí del Olvido que él quiso fuera el espacio secreto y clausurado de su obra» (*ibidem*, p. 20). En efecto, Panero deja ver, en estos cuentos o relatos, cómo la marca autorial del traductor se fusiona con la del texto «original» en calidad de reescritura, identificable, en ocasiones, mediante la cita intertextual. Se trata de un proceso técnico (o «truco» literario) que Panero denomina «literatura orgánica». Blesa, por su parte, considera este artificio literario como una traducción o «perversión» del «original»; cf. L. M. PANERO, *Cuentos completos*, ed. de Túa Blesa, Madrid, Páginas de Espuma, 2007, pp. 10-19. El gusto por este «truco» mágico aplicado al cuento lo habría de continuar Panero posteriormente. De hecho, en su prefacio a la segunda edición de *Palabras de un asesino* (mayo de 1992), compara el asesinato con «trucos» de magia en los que desaparecen conejos y varios objetos, como se indicaba en «Invención» de Valente: «También el asesinato puede compararse a un pase de magia: como la poesía, es el sombrero en que muere un conejo para siempre, como la pipa desaparece [...]». Asimismo, en «Páginas de un asesino (Novela inacabada)» del escritor se alude al hecho de que los magos «de su sombrero extraen la cabeza agusanada de un muerto» (cf. L. M. PANERO, *Cuentos completos* cit., pp. 246 y 254, respectivamente). Recuérdense, por tanto, sobre este particular, los versos 23-26 de «Invención» en los que Valente representa un truco de magia en el que puede desaparecer hasta el mismo mago.

texto descrito, el tema obsesivo de la madre desarrollado por Panero – bien en su experiencia vital o literaria – fue tan popular que llamó la atención de Chávarri, quien contribuyó, a su vez, a la difusión – aún más – del retrato de Blanc por Panero, ya durante la grabación misma por parte del escritor en los últimos meses de 1974 y primeros de 1975⁴⁹.

Con todo, en consonancia con los textos citados, el poema de Panero que seguramente exprese mejor el potencial caricaturesco que vio Valente en este tema sea el titulado «Ma mère», recogido en *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979). Pese a su fecha de edición impresa – posterior al poema de Valente –, esta composición constituye la síntesis depurada del tema difundido por Panero años atrás, ya fuese en su propio entorno o bien a modo de *leitmotiv* en la prosa *Mi madre*. Así, el título del poema remite a su madre («Ma mère»), entrando, además, en diálogo con la impactante dedicatoria al frente del mismo⁵⁰. En este sentido, cabe advertir, a propósito de dicho paratexto redactado en francés, que Valente conocía la formación de Panero por sus estancias de estudio en París, por lo que el arranque de su poema «Invención» («Mesdames, messieurs») remite a esta competencia idiomática y familiaridad del escritor madrileño con la cultura francesa, al tiempo que constituía una forma de iniciar el «espectáculo» circense de manera similar al protagonizado por él mismo y su madre en la vida real. De otro lado, en «Ma mère», la presencia obsesiva de la madre se justifica como un *leitmotiv* a modo de *ostinato*, que se materializa en una risa continua («y mi madre reía, mi madre reía», v. 7) mientras que su hijo alude, en un contexto necrofílico, a su muerte (vv. 1-6)⁵¹; es decir, se trata de una escena análoga a la descrita por

⁴⁹ T. BLESÁ, *Leopoldo María Panero* cit., p. 15; cf. también sobre los meses de rodaje de la película: J. BENITO FERNÁNDEZ, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 358; y F. UTRERA en *Después de tantos desencantos* cit., p. 76.

⁵⁰ «A mi desoladora madre, con esa extraña mezcla de compasión y náusea que puede sólo experimentar quien conoce la causa, banal y sórdida, quizá, de tanto, tanto desastre» (cf. L. M. PANERO, *Poesía completa* cit., pp. 157-159, p. 157). Otros textos posteriores de Panero retoman el tema de la madre; así, el titulado «El beso de buenas noches», de *El que no ve* (1980), en el que el niño distraído en juegos se dirige a su madre antes de morir; cf. L. M. PANERO, *Poesía completa* cit., pp. 259-261. Dos poemas más son de interés para la contextualización de este ciclo temático: «A mi madre (reivindicación de una hermosura)», de *Poemas del Manicomio de Mondragón* (1987), y «Aparece nuevamente mi madre, disfrazada de Blancanieves», de *Piedra Negra o del temblar* (1992); cf. L. M. PANERO, *Poesía completa* cit., pp. 362-363 y 435-436. Véase también a este respecto: A. SALDAÑA, *Las cenizas de la rosa: una figura de mujer, la madre, en la poesía de Leopoldo María Panero*, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, Banco Zaragozano-Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 347-362.

⁵¹ Yo contemplaba, caído
mi cerebro
aplastado, pasto de serpientes, a

FRANCISCO J. ESCOBAR

Valente en «Invención», para la que no tiene en cuenta su fuente principal: *Wozzeck*. Del mismo modo, al igual que en el poema de Valente, los espacios evocados por Panero son el «teatro vacío» (vv. 15-16 y 22), así como «la carpa del circo» (v. 23), con la mención a un «trapezio» (v. 26)⁵², lo que le permite a nuestro autor trabar el doble retrato satírico dedicado a Panero y a Celaya, por la misma razón que deja ver en su ficción literaria, a saber: la caricatura del poeta que se exhibe en sus intervenciones públicas mediante la «palabrería» fútil – frente a la estética de la «retracción» –, como si de un espectáculo circense se tratase.

Precisamente, Valente, en sus «Nueve aforismos para un neojoven» dedicados a Panero – que vieron la luz en «El País» el 17 de febrero de 1980 –, defiende el carácter anónimo del escritor y de su obra, de manera que «no se le reconoce por su vida» y menos por «pequeñas plataformas parroquiales de fofa escándalo». Al tiempo, Valente alude a Panero por su «repetido gesto del payaso abolido», lo que trae todavía a la memoria, años después, la armonización de los conceptos «payaso» y «abolido» en «Invención» a propósito de la «[...] música abolida nunca» (v. 38) en homenaje a *Wozzeck*⁵³. A continuación, Valente critica

vena de las águilas,

pasto de serpientes

5

yo contemplaba mi cerebro para siempre aplastado

y mi madre reía, mi madre reía [...]

(cf. L. M. PANERO, *Poesía completa* cit., p. 157).

En una estructura circular parecida a la empleada por Valente, el motivo de la risa de la madre se recupera, asimismo, en los dos últimos versos del poema de Panero («[...] y mi madre rió, al oír aquel ruido / que delataba mi pensamiento», 63-64) en armonía, además, con la evocación de la imagen de un niño indefenso («[...] un niño / orinó sobre la masa derretida [del cerebro]», vv. 55-56). Este lugar paralelo recuerda, por tanto, el poema «Invención» – incluyendo la caricatura de la mujer grotesca –, al margen de los ecos de Berg y de la «Fábula» analizados.

⁵² En este sentido, el poema «Ma mère» comparte con otro de Panero titulado «El circo» varios *loci communes* presentes en «Invención», a saber, el motivo del circo como una imagen obsesiva a modo de *ostinato*, el símbolo del «trapezio» (vv. 4 y 9), la imagen del niño invocando a su madre («no sé si como un niño llamando a su madre a la luz», v. 14) y el referente necrofilico en un contexto musical («Seres / sin cabeza cantarán sobre mi tumba / una canción incomprensible», vv. 21-23); cf. *Ibidem*, pp. 160-161.

⁵³ «El escritor es en rigor anónimo. No se le reconoce por su vida. En realidad, su vida se ha desconocido siempre. Algunos jóvenes perpetuos – que ocupan la juventud como si fuera silla de academia – hacen desde la vida gestos desesperados para existir en la escritura. Se equivocan. Son dos órdenes distintos de existencia. Cubren la anticipada frustración a voces. Pequeñas plataformas parroquiales de fofa escándalo. Nada, en suma. ¿No estará también la vida misma vacuamente falsificada?

*

Poco hay peor que el joven persistente y el repetido gesto del payaso abolido» (J. Á. VALENTE, *Ensayos* cit., p. 1287). Como conclusión del texto, Valente retoma su crítica a Panero por «[...] la insistente exhibición de un ego en definitiva escasamente eréctil [...]» (*ibidem*).

con severidad la exhibición pública de Panero y su madre, refiriéndose de paso a sus «películas ñonas» y al «desencanto», en alusión al título homónimo del film y por ser sinónimo de infelicidad⁵⁴. Puede observarse, sobre este particular, el empleo por parte de Valente de la construcción en francés «*enfant terrible*», que remite al recurso analizado tanto para «Ma mère» como para el arranque de «Invención». Además, el motivo del «sombbrero» apuntado en estos «aforismos» de Valente evoca la «chistera» del verso 25 de «Invención» como un «truco» o juego de magia. En cualquier caso, dice así Valente en un fragmento significativo de sus «Nueve aforismos»:

Ningún anacronismo más triste que el del *enfant terrible* prematuramente envejecido y ya sólo terrible por los disgustos que causa a su mamá. La mamá se pone los disgustos del niño a contrapelo – qué hacer, al fin y al cabo –, como sombrero audaz que la hace más moderna. Luego se exhiben juntos, comerciales y tironos, en películas ñonas, para escándalo burdo de burgueses de pueblo. Desencanto. Sí, qué desencanto o qué infelicidad, Panero⁵⁵.

En este contexto de exhibicionismo por parte de Panero entre la realidad y la ficción – que habría de culminar con *Prueba de vida: autobiografía de la muerte*⁵⁶ –, cabe enmarcar, a su vez, la referencia de Valente al «niño del dadá» (v. 36) en «Invención». De hecho, el poeta gallego debió criticar a Panero su «gesto dadaís-

⁵⁴ Juan Luis Panero reconoce, de hecho, el escándalo exhibicionista, a modo de «reality show», que habían protagonizado en *El desencanto* con un éxito de público ávido de «chismorrería» familiar; cf. F. UTRERA en *Después de tantos desencantos* cit., p. 225. Como sucedió con su hermano Leopoldo M^a, este poeta pasó de estar interesado por la literatura de Valente a un rechazo pleno ulterior. En esa primera etapa, Juan Luis Panero llegó a valerse de los versos finales de «Poeta en tiempo de miseria» de Valente («Poeta en tiempo de miseria, en tiempo de mentira / y de infidelidad»), composición incluida en *La memoria y los signos* (1960-1965), como arranque de su poema «Extraño oficio», inserto en su libro *A través del tiempo* (1968). Con posterioridad, Panero advertiría – gracias a Francisco Brines – que se trataba de un poema satírico (como los que estamos analizando aquí), dirigido contra José Hierro; cf. para este contexto de polémica literaria en el que Juan Luis Panero alude a los retratos satíricos de Valente – incluyendo el dedicado a Celaya –, F. UTRERA en *Después de tantos desencantos* cit., pp. 231-233. Sobre la caricatura satírica de Hierro por Valente, cf. C. RODRÍGUEZ FER, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁵ J. Á. VALENTE, *Ensayos* cit., p. 1287. La vocación exhibicionista de Leopoldo M^a Panero se hizo palpable también en cortos como *Una noche con Leopoldo María Panero* (2005), de J. M. Ponce y Bruno Galindo, en el que participaron los músicos Carlos Ann y Bunbury, e *Indiferencia o la negación de la tiranía* (2008) de Orestes Romero, en el que el poeta colaboró con su hermano Michi. Juan Luis Panero, por su parte, le transmitió en su momento a Chávarri la idea – frustrada – de que *El desencanto* fuera una película de humor hasta el punto de que tendría que haber finalizado, a su entender, con la conocida canción «Había una vez un circo» de los payasos que actuaban para los niños en televisión; cf. F. UTRERA, *Después de tantos desencantos* cit., pp.125-126.

⁵⁶ Madrid, Huerga y Fierro, 2002.

FRANCISCO J. ESCOBAR

ta» en lo que hacía a sus reiteradas tentativas de suicidio, recreadas en las «Cuatro variaciones sobre el filicidio», de *En lugar del hijo*. Además, Dadá se trataba de uno de los modelos reconocibles en los primeros poemarios de Panero (como se comprueba en *Así se fundó Carnaby Street*, de 1970), no sólo por el suicidio y la degradación buscada, sino por el firme propósito de romper con el prestigio «sagrado» de la escritura literaria desvinculada de la vida del poeta, es decir, justamente el pensamiento inverso sostenido por Valente en su poética. Al tiempo, el suicidio ligado al gesto dadaísta constituye uno de los temas capitales de reflexión no sólo para Panero en *El movimiento Dadá, asesinado* – publicado en el número 682 de la revista *Triunfo* en 1976⁵⁷ –, sino también para sus hermanos, como deja ver *El desencanto*. Michi, en particular, se burla del gesto suicida de Juan Luis, mientras que le concede mayor seriedad, en cambio, a los intentos – aunque también frustrados – de Leopoldo M^a, fechables en febrero y mayo de 1968, así como en enero de 1969⁵⁸. Ello explica, en cualquier caso, el desarrollo por parte de Valente en «Invención» del suicidio del niño que trata de «colgarse», en vano, con una cuerda, ya que, en contraste, actúa más bien como un funambulista a modo de truco mágico inspirado en Dadá⁵⁹. Este conjunto de

⁵⁷ Se comprueba también en el guión de *El desencanto*, considerando, de paso, Panero algunos de sus intentos de suicidio como un «gesto dadaísta»; cf. dicho texto impreso por Elías Querejeta Ediciones en 1976, pp. 121-126; T. BLESA, *Leopoldo María Panero, el último poeta* cit., pp. 35 ss.; y F. UTRERA, *Después de tantos desencantos* cit., pp. 117-118. En el prólogo de entrada a este guión, Jorge Semprún vaticinaba el revuelo que iba a provocar la película por detalles como este, al tiempo que recuerda a Valente y la «concisión habitual y certera de su palabra poética» (es decir, en virtud de la «retracción») a propósito del verso «Padre invertido: nos desengendraba» contra Franco (*ibidem*, p. 17). El verso de Valente pertenece al poema «Corona fúnebre» (1975); cf. *Poesía y prosa* cit., p. 833.

⁵⁸ Para estas tentativas de suicidio por parte de Leopoldo María Panero, véase: J. BENITO FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 111 y 356; cf. también: F. FIDALGO, *Leopoldo María Panero, poeta. «Suicidarme es creer en la vida»*, «El País», 30 de septiembre de 1990 (http://www.elpais.com/articulo/ultima/PANERO/_LEOPOLDO_MARIA/Suicidarse/creer/vida/elpepiult/19900930elpepiult_2/Tes). Sobre el tema del suicidio en los hermanos Panero, véase: F. UTRERA, *Después de tantos desencantos* cit., pp. 109-132. Como se ve, tanto Leopoldo M^a Panero como Valente abordaron, por razones vitales, el tema de la muerte de manera obsesiva pero mediante un tratamiento estético bien distinto. Con todo, ambos poetas – sabedores de este interés compartido – se refirieron con un tono jocoserio (aunque con cierta acritud) a dicha cuestión, llevándola incluso a un plano entre la realidad y la ficción. Por esta razón, como una invectiva contra Valente, podemos leer las siguientes palabras de Panero: «a José Ángel Valente le llamo yo 'la muerta', y le maté yo no sé ni cómo pero sospecho que le maté; [...]» (*apud* F. UTRERA, *Después de tantos desencantos* cit., p. 227).

⁵⁹ El motivo del funambulista o funámbulo se encuentra también, entre otros lugares, en el poema de Valente «Figura», de *Material memoria* (1977-1978); cf. *Poesía y prosa* cit., pp. 379-380:

Yo vi al funámbulo
como instantánea luz,
solo en la línea única.

Pervivencia de «Wozzeck» en «Invención sobre un perpetuum mobile»

motivos resulta, en cualquier caso, identificable en la estética de Panero, como se comprueba en unos versos de «Mancha azul sobre el papel», de su *Narciso*, en el que constan, al igual que en «Invención», las imágenes de la sogá, el cuchillo y la cabeza como una tentativa frustrada de suicidio, puesto que, al final, el protagonista continúa viviendo:

sin hablar, un niño
enteramente recubierto de escamas – al tocarlo
sentimos una humedad, afilada y
fría como un cuchillo: sin conocernos. Había
también una sogá colgada de una moldura
con la forma, en su extremo,
de una cabeza.
Suicidarse y seguir viviendo [...] ⁶⁰

Pero pasemos ahora a analizar el tema – abordado por Valente en «Invención» – de la cabeza cercenada y envuelta en una sábana para ser expuesta en la arena del circo (vv. 8 ss.). Pues bien, se trata de un *leitmotiv* visible en la literatura de Panero, en concreto, está presente en el mismo libro en el que se insertan las «Cuatro variaciones sobre el filicidio», dado que, en «Acéfalo», la primera de estas variaciones – a la que le sigue, por cierto, «Mi madre» –, muestra a Ugolino contemplando una figura acéfala, que resultará ser «la cabeza de su hijo menor». Estamos, al mismo tiempo, ante un contexto similar al de *Wozzeck*, puesto que, posteriormente, aparecen varios niños jugando con absoluta normalidad aunque, años atrás, hubiese sucedido dicha inmolación terrible. En definitiva, el pasaje constituye, por tanto, una nueva versión del filicidio por parte de Panero que recuerda el tratamiento literario de Valente en «Invención» ⁶¹.

Sin embargo, vínculos más cercanos a «Invención» ofrece un fragmento de «Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen», también de *En lugar del hijo*. En el texto, Panero recrea una ceremonia en la arena de un circo en el que se cercena una cabeza envuelta en un trapo blanco para hacerla rodar y exhibir-

Cruzó el abismo
(sobre la vertical feroz del miedo, 5
sobre el rencor oscuro de lo ínfimo).

⁶⁰ L. M. PANERO, *Poesía completa* cit., pp. 180-184 (p. 181).

⁶¹ «Y es que *aquello*, aquello que faltaba a la figura, era precisamente el asiento del alma: la figura carecía de cabeza» y «[...] porque, en efecto, tiene entre sus manos bañadas, obviamente, en sangre, *la cabeza de su hijo menor* [...]» (L. M. PANERO, *En lugar del hijo*, Barcelona, Tusquets Editor, 1976, pp. 15 y 18-19).

FRANCISCO J. ESCOBAR

la en un contexto espectacular. Se mencionan, de paso, dos símbolos referidos por Valente en su poema, a saber: el círculo y la cuerda⁶². Interés tiene destacar, en este sentido, que en dicho texto se produzca la cópula del hijo con la madre – como un desarrollo poético del complejo de Edipo – para culminar con el vocativo «¡Hijo mío!», que recuerda mediante una inversión paródica el apóstrofe del verso 17 («Oh madre») de Valente, ubicado justamente en el centro de este contexto circense en el que se pone a la vista la cabeza cortada y envuelta en un trapo blanco⁶³.

Por último, resta descifrar la relación que puede tener este conjunto de elementos temáticos de Panero caricaturizados por Valente con la música de Berg y, en concreto, con *Wozzeck*. En este sentido, cabe referir, de entrada, que el poeta madrileño, además de poseer una formación musical básica – como demuestran sus estudios iniciales de piano y ciertos rudimentos de solfeo –, resultaba ser un excelente aficionado a la obra de Berg, como Valente⁶⁴. De hecho, en consonancia con este interés manifestado en una entrevista, la figura del compositor austríaco estaba presente en los inicios literarios de Panero, como se observa en un fragmento de «El hombre de Marrakesh», de *Así se fundó Carnaby Street*, en el que se alude, de soslayo, al continuo giro de los caballitos de juguete, como el *perpetuum mobile* de *Wozzeck*⁶⁵. A ello debemos añadir la

⁶² «y, una vez cortada la cabeza aquella, [en el ceremonial circense descrito], la envolvían con cuidado en unos trapos blancos [...] para ser juguete predilecto de nuestras piernas y rodar como blanda pelota, alegremente, sobre la arena de aquel Circo [...]» y «Y quise, quise con más fuerza que nunca, salir del círculo, pero, ¿a qué gancho aferrar mi cuerda [...]?» (*ibidem*, pp. 209 y 216).

⁶³ El fragmento de Panero, que cierra uno de los episodios destacados del relato, dice así (habla el hijo): «y cuando, tras dilatar el acto tanto como quisimos, nos consideramos por fin satisfechos de la Obra [es decir, de la cópula carnal con su madre], y como lavados por un agua misteriosa que nunca se derrama en vano, nos miramos el uno al otro a los ojos abiertos, llamándonos al mismo tiempo: '¡Hijo mío!'» (*ibidem*, p. 241). De otra parte, la visión idílica de la madre-madrasta en «Mi madre», descrita por Panero como una mujer hermosa, alta, rubia y fuerte – aunque convertida luego en imagen de la muerte –, contrasta con el retrato caricaturesco de Valente en los versos 13-15 de «Invención».

⁶⁴ Así lo señala Panero en una entrevista publicada en «El País» el 30 de octubre del 2001: «El día en que tuvo lugar esta conversación, uno de los tantos Paneros posibles acudió a la recepción del hospital psiquiátrico de Las Palmas escuchando en un walkman a Los Chichos – 'me gusta la marcha, la pachanga. También Alban Berg y Stockhausen' – y con una bolsa de tela al hombro de la que a lo largo de las horas fue sacando unas gafas de concha, varias cintas y un puñado de libros [...]» (http://www.elpais.com/articulo/semana/Sere/monstruo/estoy/loco/elpepuculbab/20011027/elpabese_1/Tes). Para la formación musical de Panero, véase J. BENITO FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 58-60.

⁶⁵ «Probablemente la tierra se hundiría si yo hiciera esa pregunta. Resultaría agradable, como oír un disco de THE PINK FLOYD, otros prefieren Berg, otros se van de putas, la casa de los 10.000 placeres» (L. M. PANERO, *Poesía completa* cit., pp. 52-53, p. 53). En este mismo fragmento se alude al «Hombre amarillo», referencia al color presente en el poema de Valente (v. 13) y que

pervivencia de Berg en otros textos de Panero en los que se evocan tanto la música contemporánea como varias arias de ópera. Así sucede en «Hortus Conclusus» – uno de los textos de *En lugar del hijo* –, con la referencia al tercer movimiento (*Allegro misterioso*) de la *Suite lírica para cuarteto de cuerda* (1925-1926) de Berg – aunque no se mencione el nombre de su autor –, en diálogo con otros músicos del gusto de Valente como Weber, Schönberg y Pierre Boulez, este último uno de los expertos en la estética de *Wozzeck* hasta el punto de dirigir y grabar la obra. Sea como fuere, Panero recurre, en este contexto, a dicho género musical con el propósito de evocar un efecto trastornador, de cambio emotivo y diferentes sensaciones estéticas (o *Empfindung*) a nivel de recepción y escucha de la melodía «informe y discordante»⁶⁶. Este efecto transmitido por Panero tiene que ver, claro está, con la estética atonal y dodecafónica en un contexto – por lo general – dramático, practicada por Berg, sea en el *Allegro misterioso* o en *Wozzeck*.

Por tanto, conociendo la afición de Panero por Berg, Valente aboga en su poema por la identificación en clave del «niño del dadá» (es decir, Panero) con el niño protagonista de *Wozzeck*, condenado a un sufrimiento «perpetuo» por razones familiares, enfatizando, sobre todo, su especial relación con la madre. Los juegos infantiles de Panero que dejaron su huella literaria en sus inicios como poeta y a los que se aluden en *El desencanto* tendrían así su correspondencia – desde la visión caricaturesca de Valente – en el pueril juego del caballito por parte del niño de manera perpetua, es decir, actuando como un perenne Peter Pan, emblema característico de su poética ya en *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet, antología – por cierto – que poco agradaba a Valente. Al tiempo, este motivo constituía la sublimación literaria de un universo infantil imaginado por

Panero habrá de retomar en «Nuestra ética sexual, o la segunda virgen (o por qué no soy cristiano)», de *Prueba de vida: autobiografía de la muerte* cit., pp. 46-47.

⁶⁶ «Comienza entonces a escucharse una música extraña y discordante (puede ser Weber, el *Allegro misterioso*, o Boulez o Schönberg) [...]»; «Mr. Darling, un plano general, cantando frente al atril y sosteniendo una partitura en la mano al parecer ensayando un aria de ópera, de acento poderoso y triunfal» y «pero, al cabo de ese descanso, comienza a oírse, subiendo de volumen lentamente, como una marea, y al igual que hizo en la 16 la voz susurrante, una música informe y discordante [...]. La música, después de igualarse en potencia a la del violín, mezclándose con ella y produciendo así una gama de sonidos mucho más discordante, trastornadora e insoportable que si obrara por sí sola [...]» (L. M. PANERO, *En lugar del hijo* cit., pp. 158, 166 y 168). Pueden compararse las preferencias musicales «discordantes» de Panero respecto a las de su madre, según explica Blanch en sus memorias. De hecho, sus óperas preferidas son muy melódicas y poco «discordantes»; así, *La Bohème*, *Tosca* y *Rigoletto* (*Espejo de sombras* cit., p. 58). Para los efectos y emociones que suscitan en el oyente músicos contemporáneos como los aludidos, véase: E. PUNSET, *Música, emociones y neurociencia*, 30 de septiembre del 2011 (<http://www.rtve.es/television/2011009/musica-emociones-neurociencia/465379.shtml>).

FRANCISCO J. ESCOBAR

Panero, como reflejan «Unas palabras para Peter Pan» de *Así se fundó Carnaby Street*, «Hortus conclusus» como versión – en algunos momentos – de *Peter Pan* de James M. Barrie y el epígrafe, en fin, «La verdadera historia de Peter Pan» de «Páginas de un asesino (Novela inacabada)»⁶⁷.

Rondó final: vigencia de la polémica literaria entre Valente y Panero

Pese al transcurso de los años, Panero habría de rememorar todavía la polémica literaria de antaño protagonizada con Valente hasta el punto de dedicarle en el 2005 tres textos: «Hablando de Valente», «Rosa cúbica o evidencia» y «Acerca de la generación del 98». Al margen de alusiones personales concretas, evocamos el segundo de ellos porque refleja el universo de Valente – tanto en su dimensión profesional y humana como estética – de manera similar a cómo había procedido años atrás él mismo en «Invención» y «Nueve aforismos» respecto a Panero. El poema del escritor madrileño dice así:

ROSA CÚBICA
o evidencia

Dedicado a José Ángel Valente

Navidad en que la rosa se enciende,
y nadie es la rosa, como un pájaro.
Y nadie es la roca,
que semeja a un hombre,
y no lo es, como el desierto
cantando contra el hombre, y aullando
contra la vida⁶⁸.

5

En lo que hace a un primer acercamiento al retrato de Valente por Panero, la «rosa cúbica» remite al título homónimo de una revista de poesía y colección editorial barcelonesa en la que participaban con frecuencia el poeta gallego y otros

⁶⁷ Cf. L. M. PANERO, *Poesía completa* cit., pp. 61-62; T. Blesa en L. M. PANERO, *Cuentos completos* cit., pp. 13 y 157; e *ibidem*, pp. 259-264.

⁶⁸ Tanto este poema como los dos textos restantes los redactó Panero para la monografía de F. UTRERA, *Después de tantos desencantos* cit., pp. 226-227 (con críticas aceradas de los hermanos Panero contra Valente). Fueron publicados, además, con anterioridad por UTRERA en la revista «Cordel de extraviados», III-IV, 2005-2006; <http://www.editorialmuleyrubio.com/html/cordel3/panero.htm>

artistas afines a su universo estético⁶⁹. De hecho, la publicación conjunta que realizaron Valente y Tàpies, *Comunicación sobre el muro*, fue editada como el segundo volumen de esta colección⁷⁰. En cuanto a la revista propiamente dicha, constan varios textos de Valente en los números 9-11 (1993), entre los que destaca «Edmond Jàbes: judaísmo e incertidumbre», mientras que en el volumen 15-16 de 1995, en un monográfico dedicado a Celan bajo el título de *Rosa de nadie* – por *Die Niemandrose*, de 1963 –, ofrece Valente diferentes traducciones suyas. De manera análoga, el impreso correspondiente a los números 17-18 brinda sendos poemas inéditos del autor gallego, si bien, por último, el volumen 21-22 (2000-2001), concebido como un homenaje al propio Valente, atesora, a modo de reconocimiento póstumo, una selección antológica de textos del escritor acompañados de otros sobre su poética realizados por sus amigos y seres más allegados. Ilustran, además, este volumen dibujos de Coral y Tàpies en una interacción entre texto e imagen – como sinestesia conceptual –, que constituye la principal seña de identidad de *Rosa cúbica*. Interés tiene también subrayar el título del monográfico, *La rosa sin por qué*, en diálogo con el *leitmotiv* de la revista y el símbolo recuperado por Panero para su poema crítico contra Valente. Finalmente, en este mismo sendero, cabe advertir que el título de la revista está

⁶⁹ Para mayor información sobre esta revista fundada en 1987, véase su portal: <http://www.rosacubica.com/esp.html>. Asimismo, Panero se valió de la imagen de la «rosa cúbica» asociada al suicidio y con un cariz metapoético como final de su poema «Página veinte», de *Los señores del alma* (2002):

oh belleza húmeda del suicidio
única rosa, única flor
rosa cúbica de la página
para que el hombre descubra
que no es un hombre.

⁷⁰ Sobre el texto de Valente y Tàpies así como los estrechos vínculos del poeta gallego con esta colección, puede leerse el siguiente testimonio de sus editores: «Otra relación de la que nos sentimos privilegiados es la que durante todos estos años mantuvimos con José Ángel Valente, fallecido el verano pasado. Valente, además de colaborar en varios números de *Rosa Cúbica*, quiso publicar con nosotros sus versiones de Paul Celan, ampliando con nuevos textos una edición anterior de escasa difusión. Más tarde, él y Antoni Tàpies – con quien también hemos tenido una estrecha relación desde su primera colaboración en el número 10 de la revista – aceptaron publicar, en nuestras ediciones, *Comunicación sobre el muro*, un libro en el que recogemos la mayoría de los textos que Valente dedicó a la pintura de Tàpies, así como una larga conversación entre el poeta y el pintor, y un artículo de Tàpies, escrito a finales de los años sesenta, cuyo título propusimos que fuera asimismo el título del libro, y que ambos aceptaron. En febrero de 1998, José Ángel y Coral, su mujer, estuvieron en Barcelona y presentamos *Comunicación sobre el muro* en la Fundación Tàpies. Fueron días maravillosos, de los que nunca olvidaremos la agudeza y la vehemencia de José Ángel, pero tampoco su entrañable ironía y la amistad que compartimos.»; cf. *Rosa Cúbica: catorce años de poesía. Una entrevista a Victoria Pradilla y Alfonso Alegre Heitzmann*, «Rosa Cúbica», XXII, 2001; http://www.barcelonareview.com/22/s_ent.htm.

FRANCISCO J. ESCOBAR

tomado, al tiempo, de un poema de Alegre Heitzmann – uno de los editores de esta publicación junto a Victoria Pradilla y amigo de Valente –, recogido en el número cero de «Rosa cúbica». La estética de este escritor, en efecto, presenta visibles puntos de encuentro con el universo valentino⁷¹, lo que explica, de otra parte, que como reflejo de ese tributo del poeta para con el maestro, redactase Alegre Heitzmann un artículo-reseña dedicado al último libro de Valente – *Fragmentos de un texto futuro* –, concebido como homenaje póstumo, al que uno de los hipervínculos del portal virtual de la revista remite⁷².

Pasando ya a la presencia específica de motivos simbólicos de Valente recreados por Panero en su poema, sobresalen el pájaro, la roca (o piedra) y el desierto, esencial este último en «Serán ceniza...» de *A modo de esperanza* («Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre»), resumen, en fin, de su poética⁷³. Los toma, de hecho, Panero con el propósito de reescribirlos mediante *contrafactum*, es decir, adoptando el recurso empleado por Valente en sus caricaturas analizadas como «Invención» y los «Nueve aforismos». En concreto, en consonancia con la dedicatoria de Panero a Valente, cobra relevancia el epíteto «cúbica», en una alusión a la forma de cubo geométrico o representación visual en el poema que interesaba a Valente por la armonización de diferentes texturas y percepciones estéticas, como sucedía también con su amigo Tàpies. De otra parte, el apunte a la rosa tanto por su fragancia como por su forma artificial y geométrica remite, por lo demás, a la sinestesia o llamada conjunta a los sentidos a modo de recurso grato a Valente. Igualmente, las estructuras paralelísticas referidas al vocablo «nadie» recuerdan, de un lado, la versión poética «Salmo» de Celan por Valente perteneciente a *Die Niemandsrose*, en la que se repite de manera reiterada, a modo de salmo y «perpetuum mobile», esta palabra en el «desierto», evocado en el poema de Panero⁷⁴. Pero, de otro lado, el término «nadie» trae a la

⁷¹ En calidad de poeta, Alegre Heitzmann ha llevado a cabo los libros *La luz con el tiempo dentro* (1993), con dibujos de María Girona, *Sombra y Materia* (1995) y *La luz en la ventana* (2001), este último ilustrado con cuatro grabados de Vicente Rojo. Véase también de Alegre Heitzmann, en una línea valentina y publicado en Rosa Cúbica: *Agón: contemplación de Antoni Tàpies*, Barcelona, Rosa Cúbica, 2008. Sobre este autor y una selección de su poesía cf.: *Más poetas de Barcelona: Alfonso Alegre Heitzmann* (http://www.barcelonareview.com/36/s_aah.htm).

⁷² A. ALEGRE HEITZMANN, *José Ángel Valente en su última morada* (http://www.barcelonareview.com/22/s_jav.htm).

⁷³ Valente, en consonancia con el pensamiento de Edmond Jabès, refiere que el desierto es el marco idóneo para el acto de escritura, en una situación de silencio, espera o escucha («La memoria del fuego», *Ensayos* cit., pp. 430-434, pp. 431-432); cf. también, en este sentido, el texto «El desierto» de Jâbes, que Valente tradujo (*Poesía y prosa* cit., p. 669).

⁷⁴ La revista «Rosa cúbica» incluye la versión de Valente como el primer texto de la sección «Espacio poético» del portal virtual; cf. <http://www.rosacubica.com/salmo.html>.

memoria, de pleno, el universo de Valente, ya que, además de erigirse como uno de los conceptos habituales en su obra – recogido incluso en el título de uno de sus poemas en prosa⁷⁵ –, en 1996 se editó en Lanzarote el opúsculo *Nadie* del escritor, preludio del diario poético *Fragmentos de un libro futuro*, reseñado por Alegre Heitzmann.

«Rosa cúbica o evidencia» resulta ser, en definitiva, un poema en clave en el que Panero ofrece su retrato crítico de Valente – estando bien documentado – mediante el recurso que había empleado el escritor gallego tanto en «Invención» como en «Nueve aforismos», es decir, el de la imitación y recreación (o «perversión», empleando el concepto de Blesa) de su estilo. De hecho, resulta ilustradora la invectiva de Panero al carácter «moralista» de Valente – a modo de etopeya satírica –, según venía manifestando en sus declaraciones públicas ya analizadas. Lo describe, por ello, aparentemente imperturbable («Y nadie es la roca, / que semeja a un hombre») y enfrentado a la vida, como se deduce en los dos últimos versos del poema («cantando contra el hombre, y aullando / contra la vida»)⁷⁶. Además, de paso, censuraba Panero, con estos versos, el proceso de canonización planteado en el marco editorial de «Rosa cúbica» con el propósito de impulsar de manera pública el pensamiento estético de Valente junto al de otros artistas vinculados a su entorno, en el que, por supuesto, el poeta madrileño había sido excluido ya desde los años en los que se estaba difundiendo «Invención» y, posteriormente, «Nueve aforismos».

Sin embargo, quedémonos, para concluir, con una lectura positiva de estas polémicas literarias protagonizados por Valente, Panero y Celaya. En este senti-

⁷⁵ Género cultivado por Panero, según se ha indicado. El poema de Valente, con data del 13 de enero de 1994, puede leerse en *Fragmentos de un libro futuro*:

FLOTAR en la incierta realidad del ser, tentar a ciegas lo improbable, no tener asidero en tanta sombra. Los cuerpos de los ahogados en la mar meditan boca abajo, pero no ven el fondo con los ojos vacíos. El anciano volvió con una antorcha e iluminó los barcos naufragados. Se alzó desde la noche un coro en una lengua imposible de interpretar. Ésta es la verdadera canción, pensaste, y luego te fuiste diluyendo, despacio, muy despacio, en lo no descifrable. (J. Á. VALENTE, *Poesía y prosa* cit., p. 553).

Asimismo, uno de los poemas de Quevedo preferido por Valente y que dejó una clara huella en su literatura presentaba en su íncipit el vocablo «nadie». Nos referimos al conocido «¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?». En cambio, como Panero ha indicado en numerosas ocasiones, no fue santo de su devoción Quevedo – que solía asociar a Valente –, prefiriendo, por el contrario, la estética de Góngora.

⁷⁶ El símbolo de la roca queda vinculado al del «dios» en el imaginario de Valente y otros poetas como Andrés Sánchez Robayna. Dice este último al respecto: «Está en ella [en la roca o piedra], además, la antigua fábula: *el gran dios permanece en el interior de la roca*. La roca es la unidad del dios. La roca es un dios. El enigma –la imagen– que ella engendra»; cf. A. SÁNCHEZ ROBAYNA, *La inmiciencia. Diarios (1980-1995)*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 59.

do, resulta evidente que estos escritores – reconocidos en el canon historiográfico de nuestra literatura contemporánea afortunadamente por su calidad – estuvieron bien atentos a las novedades y avances estéticos que se estaban gestando en las décadas de los años 60 y 70 en el variado panorama de la poesía española contemporánea. De hecho, desde sus respectivas atalayas literarias, fueron testigos y protagonistas de excepción de un importante período de cambio en el que poetas de visible talento que trataban de despuntar (y con el tiempo llegarían a ser consagrados) se esforzaron por emular a los maestros reconocidos, coincidiendo, además, con ellos en antologías, revistas y otros cauces de promoción literaria. Por tanto, unos y otros escritores – como los estudiados en estas páginas – se leyeron entre sí con una firme voluntad de adentrarse en senderos poéticos alternativos a los practicados por ellos mismos, aunque fuese, en ocasiones, con el propósito de plasmar una visión acerada y acerba, según se ha demostrado a propósito del género satírico de las caricaturas líricas. Al tiempo, como fruto de esa reflexión y confrontación crítica, estos poetas de diferentes generaciones trataron, en fin, de expresar, en armonía o bien en discordancia, sus propios universos estéticos (a veces contrapuestos), ya fuese a nivel de fuentes literarias o musicales, como en el caso analizado de *Wozzeck*. Y ya se sabe: mientras haya poetas, habrá polémicas literarias por mucho que perdure, como «perpetuum mobile», una música de fondo como la de Berg.